

# QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes



*EDITOR — DIRECTEUR*  
**Antonio Franceschetti (Toronto)**

*ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS*  
**Antonio Alessio (McMaster)**   **Giusi Oddo (U.B.C.)**  
**Amilcare A. Iannucci (Toronto)**   **John Picchione (York)**

*BOOK REVIEW EDITOR —*  
*RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS*  
**Olga Zorzi Pugliese (Toronto)**

*BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF*  
**Manuela A. Scarci (Toronto)**

*ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF*

D. Aguzzi-Barbagli (U.B.C.)	H. Izzo (Calgary)
K. Bartlett (Toronto)	I. Lavin (I.A.S. Princeton)
M. Ciavolella (Toronto)	J. Molinaro (Toronto)
S. Ciccone (U.B.C.)	H. Noce (Toronto)
G. Clivio (Toronto)	M. Bandinelli Predelli (McGill)
A. D'Andrea (McGill)	P. D. Stewart (McGill)
D. Della Terza (Harvard)	W. Temelini (Windsor)
G. Folena (Padova)	P. Valesio (Yale)
J. Freccero (Stanford)	C. Vasoli (Firenze)
S. Gilardino (McGill)	E. Zolla (Roma)

*COPY EDITING — RÉVISION:*  
**J. Douglas Campbell (Carleton)**   **Salvatore Bancheri (Toronto)**  
**Andrea Fedi (Toronto)**

*DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE*  
*BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:*  
**Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)**

*Executive of the Society — Executif de la Société 1990-1992*  
President-Présidente: Valeria Sestieri Lee (Calgary)  
Vice-President-Vice Présidente: Corrado Federici (Brock)  
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Gabriele Niccoli (Waterloo)  
Past President-Présidente sortante: Gabriele Erasmi (McMaster)

*Quaderni d'italianistica* is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by the HUMANITIES PUBLISHING SERVICES, University of Toronto

---

# QUADERNI d'italianistica

---

Vol. XII, No. 1. Primavera 1991

## ARTICOLI

### MARCELLO CICCUTO

Per l'origine dei *Trionfi* 7

### TONIA C. RIVIELLO

Virtue and Prudence from Machiavelli to Racine 21

### JONATHAN SHIFF

Style in the "questione della lingua:" the case of Ascanio de' Mori 35

### S. BERNARD CHANDLER

Suffering and practical life in the Romantics and in Manzoni 47

### CRISTINA E. TREVISAN

*Sotto il sole giaguaro* di Italo Calvino: viaggio attraverso le sensazioni a braccetto con la retorica 55

## NOTE E RASSEGNE

### LAUREN SCANCARELLI SEEM

Dante's Drunkenness and Virgil's Rebuke (*Purg.* 15.115-138) 71

### VALERIA SESTIERI LEE

Avvisi a stampa e manoscritti nella Roma del '500 83

### ERMINIO G. NEGLIA

Fortuna di Pirandello in Spagna 93

### ROMANO LUPERINI

Benjamin's "Baudelaire," Allegory, Interpretation 103

### VINCENZA A. C. TUDINI

Scritti sparsi di Ignazio Silone 113

### PASQUALE VERDICCHIO

Valerio Magrelli's *Clecsografie*: *klecks*, image, projection 123

### FRANCESCO GUARDIANI

Northrop Frye e il potere della parola 133

## PICCOLA BIBLIOTECA

### Dante Alighieri

*La Divina Commedia*. A cura di Tommaso di Salvo. (Andrea Fedi) 143

### Paul Colilli

*Petrarch's Allegories of Writings*. (Francesco Guardiani) 145

### Mark Phillips

*The Memoir of Marco Parenti: A Life in Medici Florence*. (Kenneth R. Bartlett) 147

### Sebastian de Grazia

*Machiavelli in Hell*. (Olga Pugliese) 148

### Pamela D. Stewart

*Goldoni fra letteratura e teatro*. (Antonio Franceschetti) 151

<b>Giorgio Bárberi Squarotti</b>	
<i>Manzoni: le delusioni della letteratura.</i> (S. Bernard Chandler)	<b>152</b>
<b>Bernard Chandler</b>	
<i>Saggi sul romanzo italiano dell'Ottocento.</i> (Guido Pugliese)	<b>155</b>
<b>Franco Zangrilli</b>	
<i>Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea.</i> (Antonio Alessio)	<b>157</b>
<b>Roy Harris and Talbot J. Taylor</b>	
<i>Landmarks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure.</i> (Marcel Danesi)	<b>159</b>
<b>Leonard G. Sbrocchi</b>	
<i>I verbi italiani (et leurs équivalents français, and their English equivalents).</i> (Marina Frescura)	<b>161</b>
 <b>SCHEDA</b>	
(a cura di Antonio Franceschetti e Francesco Guardiani)	<b>163</b>
Giovanni Boccaccio, <i>The Elegy of Lady Fiammetta</i> ; Corradina	
Caporello-Szykman, <i>The Boccaccian Novella. Creation and Waning of a Genre</i> ; Robert Klein and Henry Zerner, <i>Italian Art 1550–1600. Sources and Documents</i> ; AA. VV., <i>Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento</i> ;	
Giuseppe Artale, <i>Guerra tra vivi e morti. Tragedia a lieto fine</i> ; Giuseppe Artale, <i>Il Cordimarte</i> ; Stefania Buccini, <i>Il dilemma della grande Atlantide</i> .	
<i>Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del primo Ottocento</i> ;	
Rossana Caira Lumetti, <i>La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi</i> ; Giorgio Cavallini, <i>Studi e note su Foscolo e Leopardi</i> ;	
Gabriella Alfieri, <i>La lingua "sconciata". Expressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani</i> ; Rosa Franzese e Emma Giammattei, eds., <i>Studi su Vittorio Imbriani</i> ; Marzio Pieri, <i>Caso Verga. Schede per una storia del Verghismo minimamente diversa</i> ; Anthony Julian Tamburri, <i>Of Saltimbanchi and Incendiari. Aldo Palazzeschi and Avant-Gardism in Italy</i> ;	
Eric Haywood and Cormac Ó Cuilleanáin, eds., <i>Italian Storytellers. Essays on Italian Narrative Literature</i> ; Anthony Julian Tamburri, Paolo	
A. Giordano, Fred L. Gardaphé, eds., <i>From the Margin. Writings in Italian Americana</i> .	

*Quaderni d'italianistica* appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the new *MLA Style Sheet*.

*Quaderni d'italianistica* paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Antonio Franceschetti  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Books for Review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Olga Z. Pugliese  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Abonnement	-	Subscription:	Canada / USA	Institutions
an	1	year	\$20.00	\$24.00
ans	2	years	\$35.00	\$42.00
ans	3	years	\$50.00	\$60.00

Please direct all other queries or correspondence to:  
Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Other countries add \$4.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$12.00, (please specify the issue). N. B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$25.00 annual membership.

Autre pays ajouter \$4.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifique, le prix est \$12.00. N. B. L'adhésion à la Société, taux de \$25.00 par année, donne droit à la réception de la revue.

Digitized by the Internet Archive  
in 2009 with funding from  
University of Toronto

## IN MEMORIAM

# Northrop Frye

14 luglio 1912—23 febbraio 1991

È con un articolo di Frye sul *Cortegiano* che si apriva nel 1980 il primo numero di *Quaderni d'italianistica*. La disponibilità dello studioso e i suoi incoraggiamenti per progetti culturali canadesi nell'arte, nella letteratura e nella critica non hanno bisogno di essere ricordati, ma nel caso specifico c'erano almeno due ragioni in più a sostenerli: il mito dell'Italia, *alma mater* della cultura occidentale moderna, visitata da lui più volte con lo stesso spirito di Milton trecent'anni prima, e poi un rammarico tutto personale per non aver mai studiato sistematicamente (sono parole sue) la cultura italiana del tardo Medioevo e del primo Rinascimento. Non rientrava certo Dante in questa dichiarata carenza se la *Divina Commedia* è l'opera letteraria più citata nel suo ultimo libro, *Words with Power*, e se passi del *Convivio* e della lettera a Cangrande sono fondamentali nella sua teoria del simbolo già in *Anatomy of Criticism*. Ricordo di aver accompagnato anni fa da Frye Romano Luperini che gli consegnò una copia della sua rivista, *L'ombra d'Argo*. "Ah, *Paradiso* 33", disse appena l'ebbe vista. Amava l'arte romanica e gotica. Spesso nei suoi scritti ricordava le Madonne di Siena e di Torcello assimilandone la spiritualità e la nettezza del disegno alle incisioni di Blake. Gli affreschi di Giotto erano per lui tra le espressioni più alte di civiltà di tutti i tempi, civiltà intesa come attuazione del potenziale creativo dell'immaginazione umana. La divinità è nell'uomo, insegnava, nella consapevolezza di questo suo potere illimitato. Credeva nella trascendenza, ma si considerava parte di una tradizione "eretica" di fronte alla Bibbia da leggere senza schemi concettuali o dottrinari inibitori. Una sua interpretazione della creazione di Adamo nella Cappella Sistina serve più di un lungo discorso per chiarire la fede nell'uomo di Frye: "Ho visto sempre l'affresco di Michelangelo in modo rovesciato: non è un essere astratto e distante che crea l'uomo, è l'uomo che con la sua immaginazione raggiunge la coscienza della divinità, crea Dio". Ed ecco, allora, perché per Frye si parte sempre dall'uomo, dai suoi bisogni esistenziali, che sono di sopravvivenza e di riconoscimento della propria identità umana e divina allo stesso tempo. La letteratura, dice in *Words with Power*, è una tecnica di meditazione. L'oggetto della meditazione è la ricerca di sé stessi individualmente e come parte della collettività umana, è l'oracolo di Delfi. I poeti sono "children of concern" perché in essi i bisogni primari sono i bisogni primari dell'uomo e nella poesia, al centro della letteratura che è al centro delle arti, sta il germe che trasforma "humanity in the flower of humanity".

FRANCESCO GUARDIANI



# Per l'origine dei *Trionfi*.<sup>1</sup>

Secondo alcuni interpreti il *De viris illustribus* funzionerebbe da innesco alla fortuna del ciclo degli *Uomini illustri*, per quanto probabilmente ad Avignone e altrove esistesse una tradizione già determinata in questo senso, sia letteraria che figurativa.<sup>2</sup> A dire il vero, se indubbia — e storica ormai — è la centralità del Petrarca in un processo di ideazione iconografica a livello tematico (e su questo avrà senz'altro pesato in via preliminare il fatto che dell'insieme affrescato nella Sala dei Giganti padovana si siano conservati i soli ritratti di Petrarca e del continuatore-editore del *De viris*, Lombardo della Seta),<sup>3</sup> è proprio la cultura partenopea di impronta robertiana ad avviare una collaborazione fra testo letterario e resa figurativa su cui gioverà concentrarsi al fine di illustrare le leggi di fruizione aristocratica di un diffuso patrimonio storico. Ma voglio dire subito che, grazie al felice richiamo della cosiddetta tarda area “di re Renato” in relazione alla complessa problematica interna sui cicli di *Uomini illustri*, *Trionfi* e *Neuf Preux*, suppongo ipotizzabile una sorta di ideale movimento “andata-ritorno”, da Napoli all’Italia settentrionale e quindi, via Roma, ancora a Napoli, per il sistema di segni che siamo soliti identificare coi cicli suddetti. È quanto mi propongo di versare, con cautela pari alla enormità del disegno,<sup>4</sup> sulle carte di un mancato antagonismo fra storia e leggenda che sto attualmente raccogliendo circa l'intertesto angioino e che conto di far conoscere quanto prima in sede pertinente. Giotto, Boccaccio e Petrarca saranno i veicoli privilegiati ma anche, dantescamente, i motori e i catalizzatori di un processo che proprio nell’anno 1335 individua una data-chiave.

È ormai accertato che il riferimento petrarchesco ad opere giottesche nella *cappella regis* in Castelnuovo (*Itinerarium Syriacum*)<sup>5</sup> riguarda opere diverse da quelle eseguite per la “sala del re Uberto de’ uomini famosi” (Gilbert 35, nota 13; Bellosi, *Buffalmacco* 113–20; Bologna 182 sgg., 219 sgg.): informazioni sui perduto insieme, precise, offrono per converso il Ghiberti, con l’incremento vasariano (Vasari, ed. Bettarini-Barocchi 2, 108); Gilbert 32–36), e il codice detto dell’Anonimo Gaddiano;<sup>6</sup> per gli affreschi eroici poi si è soliti fondere la didascalia “Sonetti composti per . . . il quale essendo nella sala del Re Ruberto a Napoli vide dipinti questi famosi huomini; e lui fé a ciascuno il suo sonetto chome qui apresso”, posta a sigla della corona di sonetti anonimamente recata dal codice Redi 184 (Biblioteca Mediceo-Laurenziana) e riferiti a Giovanni da Firenze (in arte giullaresca Malizia Barattone: cf. Stoppelli “Malizia”; Sabatini 511), con la duplice testimonianza boccacccesca dell’*Amorosa visione*,<sup>7</sup> quest’ultima decisa non poco nella concessione di paternità. Ripromettendomi di tornare quanto prima e più precisamente

sull'argomento, lascio per adesso in sospeso l'importante problema relativo alla possibilità di un intervento di Francesco da Barberino nel processo di ideazione ed elaborazione giottesca circa il motivo eroico-trionfale.<sup>8</sup> Se in effetti poniamo in debito risalto l'estrema fedeltà di Francesco alla figurazione del *Trionfo d'Amore*, nel passaggio dal disegno autografo per i *Documenti d'Amore* del codice Vaticano Barb. lat. 4077, c. 88v, all'elaborazione imposta a uno degli adepti del Maestro del Codice di San Giorgio per la carta 99v del codice Vaticano Barb. lat. 4076 su identico soggetto degli stessi *Documenti*, si potrà già almeno supporre che il soggiorno del Barberino a Padova, in anni (1304-08) ricchi di operosità per Giotto alla Cappella degli Scrovegni, non avrà probabilmente visto i suggerimenti dello scrittore al pittore ridotti alle *Allegorie di Vizi e delle Virtù* per lo zoccolo della Cappella medesima (Ciardi Dupré dal Poggetto 182-83), ma avrà sollecitato un qualche ulteriore deposito memoriale di motivi iconografici nel corso della pratica fra i due, legata concretamente "al nuovo modo di trasformare le allegorie e i concetti astratti in immagini narrative" (Ciardi Dupré dal Poggetto 182; Partsch 79-87; *Il notaio* 263-64), sperimentate dallo stesso Barberino in Padova su un perduto *Offiziolo per i morti* (e quindi a Treviso, a Firenze e altrove con figure più o meno allegorizzate).<sup>9</sup> Il forte taglio "trionfale" e didascalico delle due illustrazioni dei codici vaticani sopra menzionate dovette in ogni caso filtrare e aderire con una certa facilità all'ordito laico della cultura che si suole chiamare giottesca: quando, addirittura, si veniva affermando quella nuova declinazione del pensiero storiografico tardomedievale, realizzata per *summa* di fondamenti biografico-esemplari, che il *De viris* di Giovanni Colonna e il *De vita et moribus* di Walter Burley, ma anche l'attività di Convenevole da Prato, Tolomeo da Lucca, Dionigi da Borgo San Sepolcro e Pierre Bersuire, legarono a quell'ambiente, alle suggestioni del recuperato testo liviano, insomma a tutto ciò che contribuì a formare la predisposizione petrarchesca verso l'encyclopedie storico-biografica poi realizzata nelle figurazioni del Giotto milanese e dei frontespizi altichieriani al *De viris*. Certo è comunque che con la circolazione barberiniana in Italia pare riattivarsi un seppur parziale e ancor statico lessico trionfale, e addensarsi definitivamente nella cerchia dei fedeli giotteschi. Proprio a una precisa competenza del poeta toscano in materia si indirizza in effetti una sezione del dialogo latino che Geri d'Arezzo organizza fra sé e Amore (con destinatario Francesco) riguardo all'appena pronto volume dei *Documenti*, ms. Vat. Barb. lat. 4076, circa il 1314, riferendo di una sorta di 'trionfo d'Amore' su illustri mortali<sup>10</sup> che l'illustrazione del codice sembra altresì confortare o almeno sollecitare.<sup>11</sup> E sarebbe forse questa insistente referenza a Francesco da Barberino a raccomandare la sua funzione di causa e non di effetto nei riguardi di Giotto per l'erudizione trionfale, considerati poi il valore prescrittivo della stilematica veneto-padovana riscontrata nei disegni del codice Barb. lat. 4077; l'elogio di un Geri che, tramite le sue conoscenze 'angioine', avrebbe potuto informare del modello barberiniano l'ambiente di corte napoletano, prima ancora che le maestranze giottesche ricevessero la

committenza regale per la Sala di Castelnuovo e recuperassero su base già concreta una memoria figurativa dell'epico apprendistato padovano per rinnovarla con le esperienze e i materiali raccolti strada facendo;<sup>12</sup> o infine la didascalia apposta sull'*Amore* della carta 88v del ms. Barb. lat. 4077 ("io son amor in nova forma tracto se disotto / da me riguarderete l'ovre ch'io faccio in / figure vedrete"), dove alla conclamata novità dell'invenzione iconografica fa seguito un'eloquente modalità deittica che non manca di segnalarsi nel contesto dei sonetti 'napoletani' di Malizia Barattone e che diremmo tipica per un *inventor* di didascalie da affresco quale in effetti fu Francesco. Ma è evidente che la cronologia stessa del trattato barberiniano impedisce di allontanare convincentemente dal *coté* giottesco l'innesco per una fenomenologia figurativa così ben normalizzata, in momenti successivi, dal progetto didattico di Francesco. La tematica trionfale si vede acquisire spessore nel cantiere di Giotto assai presto, in aderenza alle prime esperienze di documentazione romana emergenti al massimo grado nel fresco del Giubileo lateranense: dove cioè non solo è palpabile la pressione dei rilievi trionfali d'età imperiale (dal *Congiarium* dell'Arco di Costantino all'*Oratio* della Colonna Traiana e ad altri *monumenta* indicati correttamente dal Vayer, "L'affresco del Giubileo"); ma dove soprattutto la dirigenza giottesca avrà colto la funzione celebrativa delle piene figure che questo 'Maestro della Loggia Lateranense' distribuì al piano inferiore del suo spartito trionfale, ottenendo il genio fiorentino le occasioni più ghiotte di liberare la propensione a un monumentalismo isolante e storicizzante. Ciò che avverrà, con la forza modellizzatrice che gli è tipica, già per mano del Maestro delle Vele nel *Trionfo della Castità* della Basilica Inferiore di Assisi, ai cui guerrieri si adatta tutto il frontalismo eroicizzante che si suppone rivivificato al vaglio della 'cortese' richiesta robertiana.

Tornando allora alla circostanza robertiana, è certo che l'attività di Malizia Barattone in ambito angioino, se legata per un verso, come pare, a un processo di farcitura parastoricizzante del *Pecorone* tramite *excerpta* dalla *Cronaca di Partenope* e della *Cronica* di Giovanni Villani (Stoppelli, "Malizia" 22 sgg.), e per altro all'esaltazione 'per poesia' di una iconografia eroicizzante, non può che far convergere l'attenzione sulla centralità della reliquia giottesca non solo in quel contesto di passioni storiche che già abbiamo detto pertinente alla Napoli primotrecentesca,<sup>13</sup> ma pure nell'interesse di una proiezione di tali passioni entro tradizioni in apparenza differenziate e distanti. Perché il riferimento boccacciano al perduto ciclo partenopeo di *Uomini illustri* non fu assolutamente rinfrescato dalla conoscenza indiretta (tramite un sodale di Giovanni da Milano? tramite un qualsiasi rendiconto circolato in Toscana?)<sup>14</sup> di quella *Gloria mondana* stesa da Giotto nel 1335 sulle pareti del palazzo di Azzone Visconti che, invece, di ispirazione ipotizzabilmente identica all'insieme di Castelnuovo<sup>15</sup> (visto poi che il cronista Galvano Fiamma rimanda alla costruzione dell'edificio milanese, secondo Gilbert 53, "as an event in his history of the city . . . in a sequence with military, political and other events"), agì da stimolo tanto potente quanto filigranato dai ricordi

dell'esperienza meridionale, alla stessa riattivazione petrarchesca del *De viris illustribus*. È perciò a una istanza originata, tutto sommato, presso Roberto d'Angiò e doppiata in sede milanese da un unico artista, che dobbiamo prima di tutto la fortuna settentrionale di un grande motivo iconografico, costruito forse subito da Giotto sull'intenzionale e rivoluzionaria sovrapposizione del motivo della *Fama* alla ieratica sequenza dei Prodi che i sonetti del Barattone ci hanno conservato, e che le illustrazioni 'napoletane' delle carte 34v, 41v, 67v della *Chronologia magna* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 4939) potrebbero confermare operanti. La tradizione letteraria ad esso retrostante, fissata come è noto in terra di Francia da *Les voeux du paon* di Jacques de Longuyon (dopo l'esperimento parziale di Philippe Mouskes e, guarda caso, legato al settore della produzione storiografica), pare oscurata di fronte alla prepotenza dell'archetipo giottesco<sup>16</sup> che, grazie all'opera di un ammiratore del fiorentino quale fu Altichiero, riesce addirittura a imporsi al testo letterario incaricato di mediare il significato storico del ciclo eroico dei Prodi all'interno della più complessa, ma aristocraticamente più fruibile, simbologia del trionfo della gloria. Mi riferisco naturalmente ai famosi frontespizi miniati di tre illustri codici del *De viris*, il codice 101 della Hessische Landesbibliothek di Darmstadt ( contenente il volgatizzamento di Donato degli Albanzani, c. 1400)<sup>17</sup> e i due parigini, Bibliothèque Nationale, lat. 6069F e 6069I, di cui il primo è il più antico (datato 24 gennaio 1379 dall'estensore del testo, Lombardo della Seta). Le tre 'miniature', è stato scritto, non hanno relazione diretta col testo petrarchesco (Gilbert 59; Pinelli 298), né ormai si userebbe più rinviarle se non indirettamente agli affreschi del palazzo Da Carrara in Padova.<sup>18</sup> Grave aporia, questa, strettamente avvinta alla necessità di collocare sulle pareti della Sala dei Giganti una specifica allegoria della Fama (Wilkins 300). In realtà pare del tutto inutile soggiacere a questo obbligo se solo potremo documentare in modo compiuto l'identificazione funzionale, già ipotizzata per il ciclo giottesco di Napoli, fra la sequenza dei personaggi storici e l'allegoria della Gloria-Fama medesima. Ed è attraverso Altichiero che potremo avvicinarci all'obbiettivo, o almeno grazie alle opere capaci ancor oggi di rinvii pertinenti ai suoi lavori connessi ai citati frontespizi.<sup>19</sup> Così non avremo difficoltà a riconoscere nella 'miniatura' del codice di Darmstadt un riflesso credo altamente semplificato del perduto ciclo alla Reggia Carrarese (Pinelli 295), dotato di ben tre figurazioni trionfali (*Trionfo di Camillo*, *Trionfo di Claudio Nerone e Livio Salinatore* unificati come nel *De viris*, *Trionfo di Scipione l'Africano*) di cui quella fissata alla carta 9 parrebbe aver raccolto, nella parte sinistra, il motivo giottesco e prima romano-onorario degli astanti a pieno corpo. Né gli assembramenti di forte frontalità inseriti a fianco così del disegno del Louvre, Collection Rothschild 848v (R.F. 28899) come dell'analogo pratese di Loriano Bertini,<sup>20</sup> riproducenti parte delle *Storie della guerra di Gerusalemme* di Flavio Giuseppe collocate da Altichiero sulle pareti della Sala Grande scaligera (Mellini, *Altichiero* 25-37), potranno scostarsi troppo da un potente modello trionfale, visti una loro ripetitività non casuale

nel contesto della pittura altichieriana, il rapporto che li vincola indubbiamente alle schiere dei frontespizi del *De viris* e ad altri affini trovati per le pagine della *Tebaide* già Chester-Beatty, ed infine la contiguità, direi quasi ipercontestuale, ai *due trionfi bellissimi* che l'Avanzi aveva sottomesso all'insieme veronese di Altichiero per la futura ammirazione di Andrea Mantegna (Vasari, ed. Milanesi 3, 634). Il peso modellizzante della consuetudine figurativa attivata da Giotto in Alta Italia<sup>21</sup> con un *trionfo* strutturato in aggruppata sequenza di personaggi (Goffis, "L'ordinamento" 457) si impone quindi e resiste gravando pressoché intatto su circostanze apparentemente incongrue quali quelle intime alla concezione petrarchesca della storia 'per biografie d'antichi' esemplata nel *De viris*. La testimonianza dell'*Amorosa visione* ottiene proprio di provare efficacia e durata del prototipo giottesco napoletano nei termini prescrittivi di un *triumphus fame* che forse Petrarca a Milano, in vena come si sa di risvegli artistici se non di documentazione iconografica,<sup>22</sup> avrà saputo poderosamente confermati, al punto anzi da doppiare in Padova per il Carrarese, tramite il *Compendium* del *De viris*, quell'elaborazione complessa dell'effigie eroica che non solo incontrava positivamente la sua estetica dell'immagine significativamente complicata (Bettini 240 sgg.), ma che soprattutto si avviava a diventare lo stilema obbligato nella pittura di storia d'area padana sotto il magistero dei postgiotteschi. La compatta fedeltà ai radicali del maestro fiorentino, evidente per gli interventi stratificati nel tempo proprio nella Sala della Ragione (a cominciare sì dall'allievo avanziano del *San Marco elemosiniere*, per arrivare però agli esempi sommamente eloquenti di Giovanni Nicolò Miretto e Stefano da Ferrara,<sup>23</sup> e a sorvolare subito sulle sorprendenti coincidenze tra le figurazioni dei cavalieri nella *Crocefissione* al Santo e i personaggi coinvolti nel frontespizio come sui diversi rapporti fra l'artista e Petrarca variamente noti) avrà quindi reso più che naturale l'adeguamento dei frontespizi petrarcheschi al clima entro il quale l'irradiazione altichieriana assumeva *in toto* il compito di vestire in figurale esemplarità il culto liviano e l'amore alla storia antica perseguiti dai signori di Padova. La fortuna globale e istantanea del motivo trionfale in accezione giottesco-altichieriana pur anche nelle derivazioni parziali come quelle di zona ferrarese ed emiliana, rivela comunque che l'iconografia trionfale si affermò prima che le possibilità di un intervento diretto petrarchesco si coagulassero attorno al programma decorativo della Sala dei Giganti, e che la testimonianza di Boccaccio funziona più che altro come indicatore di direzione per un processo quasi interamente controllato dall'officina giottesca. Petrarca stesso dovette trovare nella precoce invenzione giottesca (favorita come ho detto dall'evoluta coscienza storica dell'intertesto angioino) non poche conferme propizie al progetto umanistico di storiografia affidato alle carte del *De viris*, consistente nell'evoluzione dell'antico, statuario *Prode in uomo morale*; recuperato a una "esemplarità non più esaurita nel bel gesto senza tempo" (Donato 116) tramite l'eccezionale lavoro di compilazione del *De viris*, l'eroe petrarchesco si immerge nella storia da lui stesso informata<sup>24</sup> all'insegna delle predilezioni

ni anticheggianti padovane che fecero corona agli esiti ultimi del faticoso trattato.

Non è dato sapere, naturalmente, allo stato attuale delle conoscenze, fino a che punto e se l'*Amorosa visione* sia stata decisiva nell'impulso alla stesura finalmente organica del progetto petrarchesco dei *Trionfi*: ammesso e non concesso che la prima notizia dell'opera boccacciana sia arrivata a Petrarca proprio nell'occasione dell'incontro padovano del marzo 1351, come sottolinea Billanovich ricostruendo i successivi sviluppi pertinenti all'invio della cosiddetta redazione B e al coinvolgimento di Dante nella questione trionfale,<sup>25</sup> resta tutt'altro che impraticabile l'eventualità di una conoscenza anteriore del testo boccacciano (magari pure associato alla *Commedia*)<sup>26</sup> come anche di documenti diciamo così 'avignonesi' su cui è prematuro pronunciarsi. Conta invece moltissimo la testimonianza, consegnata al sonetto 93 del *Canzoniere*, "Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi", per accertarsi di come la sollecitazione dell'*Amorosa visione* alla fondazione dell'ipotizzato nuovo corso trionfale sia da ritenersi subalterna o, in ogni caso, aggregabile a un insieme di materiali raccolti (e ricevuti) da Petrarca allo scopo di sostanziare recuperi memoriali d'area napoletana, quali quelli rapidamente coagulati sulle carte dell'*Itinerarium Syriacum*;<sup>27</sup> il tutto, credo, sotto la luce dei giottismi milanesi, di cui Boccaccio almeno ebbe il merito di ripristinare al momento propizio le antiche valenze e rinfrescarne la portata storica.

Si dovrà insomma insistere nell'ipotizzare la convergenza sui registri trionfali del messaggio consegnato all'*Amorosa visione* boccaccesca dal ciclo napoletano, in accordo con la partita di scambi effettivamente riscontrabile sul piano letterario fra *Trionfi* e *Amorosa visione*: convergenza anche petrarchesca che non sarebbe utile sostenere qualora l'ispirazione del *De viris* fosse tutta 'settentrionale', garantita eventualmente dal fatto che un rapporto iconografico fra schema strutturale-enciclopedico del *De viris* e *Trionfo della Fama* pare ristretto al solo ambiente di Altichiero; mentre, pur non essendo possibile sapere se la prima ideazione del motivo della Fama per il Giotto napoletano venisse dal Petrarca medesimo che si accingeva a comporre i primi dati del *De viris*, sarà da sottolineare quanto l'influenza del ciclo angioino filtrato nel testo boccacciano arrivi poi a determinare quella contaminazione iconografica fra *Gloria-Fama* del Boccaccio e *Fama* trionfale petrarchesca originatasi sul *De viris*, per sempre suggellata e trasmessa in altre zone dal lavoro di artisti vari, quali un Apollonio di Giovanni, già Maestro del Virgilio Riccardiano.<sup>28</sup> È in effetti questo straordinario artista a suggerirci la forza dell'ascendente culturale petrarchesco e boccacciano, a partire sì dalla miniatura del codice Laurenziano Palat. 72, c. 84r (che fa il paio, anticipandolo di pochissimo, con il *Trionfo della Gloria e della Fama* miniato dallo stesso sulla c. 33r del codice petrarchesco Riccardiano 1129: Samek Ludovici 113, 125, 130–31); ma soprattutto col riprodurre sui primi sette fogli del codice Strozzi 174 la sintesi iconografica delle diverse serie, aggregando Achille, Polissena, il Macedone, Sofonisba, Massinissa e Scipione, Coluccio Salutati, Dante, Bonifacio VIII

e Petrarca nello studio, con in più un progetto di miniatura non eseguita sul tema del *Triumphus Fame* (!), un *Triumphus Glorie* (!), un vivace Alessandro Magno a cavallo con tanto di tigre accosciata. Non stupirà perciò vedere che di lì a breve un imitatore di Apollonio, fors'anche operante nel suo alveo ma comunque meno originale, non avrebbe esitato a introdurre fra i sei *Trionfi* del codice Urb. lat. 683 (Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 11r-35v) i ritratti di Dante (c. 38v) e di Boccaccio (c. 39v) dopo il medaglione d'esordio dedicato a Laura (c. 32v): come dire le tre corone, tipicamente quattrocentesche, sulle linee comuni del trionfo-visione (Samek Ludovici 133). Come pure si farà buon viso alla notizia di una fortuna per questa attività di Apollonio assai rapida (almeno in proporzione diretta al costituirsi di una solida tradizione ubicata in Firenze),<sup>29</sup> non appena si sarà constatato che Leonardo da Besozzo, forse poco dopo aver esemplato le pitture 'eroiche' masolinesche di Montegiordano Orsini nel celebre codice Crespi-Morbio degli *Uomini famosi* per una parte fissato al cardine del 1432, si impegnò nella commissione aragonese per una *Divina Commedia* stendendo appunto per Alfonso I quel codice oggi londinese (British Museum, ms. Yates Thompson 36)<sup>30</sup> che all'altezza dei primi anni '40 del secolo rivivifica i minii di Apollonio ora del *Virgilio Riccardiano*, per nulla isolati nell'eventualità di un fermento tematico in Centro Italia se si tien conto di alcuni fortunati manufatti 'troiani' di fine Trecento colà realizzati, quali l'Egerton 943 e i due *Roman de Troie* viennesi (Oesterreichisches Nationalbibliothek, 2571) e parigino (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 782), e del fatto che l'iconografia trionfale sigillata nel suo culmine evolutivo dall'opera dell'ex Maestro del Virgilio proprio a Roma prese corpo, anche dalle "vignette del codice amburghese contenente le *Storie de Troia et de Roma*, opera che ebbe grande diffusione in molte regioni d'Italia e che consiste nel volgarizzamento della compilazione latina *Multae Ystoriae et romane et troiane*, composta a Roma nella prima metà del XII secolo".<sup>31</sup> Sicché, se non è dato scrivere di una sorta di 'presenza romana' dell'Apollonio trionfale neppure tramite il viaggio di Leonardo verso Napoli, potremo comunque fissare l'attenzione sul termine ultimo di effettiva 'descesa' o 'ritorno' che dir si voglia degli *Uomini illustri*, partiti dalle pareti di Castelnuovo per il nord e riesumati nell'incipiente Quattrocento senza esuvie allegoriche dai fogli di quella *Cronaca Cockerell* che, figlia diretta della leonardiana *Cronaca Crespi-Morbio*, si situa ormai con decisione nell'area del 'bon roi René'<sup>32</sup> erede per nulla inconsapevole del *re da sermone* angioino per amore a una storia eroico-leggendaria: la commedia rappresentata in un cortile di Castelnuovo all'ultimo di febbraio 1441, protagonisti Minosse, Annibale, Alessandro e Scipione (quest'ultimo *fictio* dello stesso Renato) pare siglare l'ipotizzato procedimento sullo sfondo di un tema ancora petrarchesco e di altri divertimenti cavallereschi,<sup>33</sup> integralmente laici, tutto sommato lontani dall'approdo moralistico e contemplativo che il tema degli *Uomini illustri* toccherà, intorno al 1476, nel Palazzo Ducale di Urbino, sanzionando, nella moltiplicazione dei soggetti, l'elisione di personaggi guerreschi; quasi

che uno degli archetipi fondanti forse la fortuna meridionale del ciclo, vale a dire i ‘ritratti’ inseriti nei rotoli degli *Exultet*, riemergesse con vera proprietà da un bagno nella storia della cultura italiana bassomedievale, del tutto mutato di segno, solo nei luoghi delle più antiche manifestazioni; esse sì in regolare anticipo sulla fusione esemplare di piani storicamente differenziati, significativamente accomunati dal tema del ‘trionfo della morte’, che le pareti del castello di Manta e la Casa d’Estate a Castelroncolo (Runkelstein) offrono alla sfilata degli Eroi, quando ormai la ricorrenza osmotica fra mondo della natura e mondo della cultura congeniale al genere delle compilazioni romanzeche si è storizzata, mutando profondamente quelle motivazioni d’esordio accreditate dal contesto culturale angioino che Giotto, Boccaccio e Petrarca avevano saputo cogliere nel momento del più genuino assetto.

*Università di Pisa*

#### NOTE

- 1 Questo capitolo, inizialmente previsto per una breve comunicazione congressuale, rappresenta lo stralcio di più ampia ricerca sull’argomento, intesa a definire compiutamente le questioni qui soltanto accennate.
- 2 Vedi Contini (125); Seznec (133–36 sgg.), sul modello di Mommsen. Al punto che a Petrarca medesimo si è arrivati ad attribuire l’ideazione del ciclo giottesco napoletano: Joost-Gaugier (*Giotto*).
- 3 Sul personaggio vedi Ferrante: e cfr. l’attenta indagine di Donato (103 sgg.). Per il ritratto di Petrarca vedi per adesso Paecht (*Zur Entstehung* 134), assieme alle precisazioni di Martellotti (*Epitome* 56–7).
- 4 Ce ne avverte Donato (97–103), che giustamente esalta l’audacia classificatoria a riguardo di von Schlosser.
- 5 Edite in Lumbroso.
- 6 Vedi *Il codice e il libro*.
- 7 Boccaccio (34–5): “Chiara era e bella e risplendente d’oro, / d’azzurro e di color tutta dipinta / maestrevolmente in suo lavoro. / Humana man non credo che sospinta / mai fosse a tanto ingegno quanto in quella / mostrava ogni figura lì distinta, / eccetto se da Giotto, al qual la bella / Natura parte di sé somigliante / non occulto nell’atto in che suggella” (testo A, 4.10–18); “. . . . infra gran gente / donna pareva lì leggiadra e pura. / Tutti lì soprastava veramente, / di ricche pietre coronata e d’oro, / nell’aspetto magnanima e possente. / Ardita sopra un carro tra costoro / grande e triunfal lieta sedeava, / ornato tutto di frondi d’alloro. / Mirando questa gente in man tenea / una spada tagliente, con la quale / che ‘l mondo minacciasse mi parea. / Il suo vestire a guisa imperiale / era, e teneva nella man sinistra / un pomo d’oro, e ‘n trono alla reale, / vidi, sedeava; e dalla sua man destra / due cavalli eran che col petto forte / traeano il carro fra la gente alpestra. / Ed intra l’altre cose che iscorse / quivi furon da me intorno a questa / sovrana donna, nimica di morte / nel magnanimo aspetto, fu ch’ a sesta / un cerchio si movea grande e ritondo, / da’ più passando a lei sopra la testa. / Né credo che sia cosa in tutto ‘l mondo, / villa, paese, dimestico, o strano, / che non paresse dentro da quel tondo. / Era sopra costei, e non invano, / scritto un verso che dicea leggendo: / Io son la Gloria del popol mondano” (6.47 sgg.).
- 8 A una direzione inversa pensa ad esempio Lazzarini (484, nota 14). Cfr. Cozzi (44–59). Ma sulla partita fra dare ed avere relativa ai due artisti ha peso decisivo la passeggiata giottesca del Giubileo e la prossimità dei monumenti trionfali romani, per cui vedi più avanti, *infra*.

9 È lo stesso Barberino a ricordare di aver fatto dipingere le personificazioni di Giustizia, Misericordia e Coscienza in una sala dell'Episcopio trevigiano dove si esercitava giustizia, a monito perenne per i giudici (come ad esempio in anni più tardi in Fiandra, secondo dimostrato da De Ridder); e ancora per i suoi suggerimenti circa didascalie, disegni e versi esplicativi di figurazioni allegorico-didattiche, vedi Cozzi.

10 Si veda appunto, secondo la trascrizione dal codice della Biblioteca Corsiniana, Roma, ms. 33.E.27, la narrazione della vittoria riportata da Amore fra gli uomini: "Transeo ad terrigenas semideosque tuos. Legisti Herculem inter Ionias calathum tenuisse puellas et domine sue nimis exterritum impregnasse iam colos, quem celum humeris sustinuisse antiquitas tradit. Arsit etiam in capta Briseide magnus Achilles, movit Ayacem Telamone natum forma captive dominum Tecnesse: Hectoreum pectus infregi; illumque singularem nature scrutarem Aristotilem muliebra subire imperia compuli, et in Egyptia Cleopatra illum divum Iulium Cesarem coxi. Et ut parcam nomini, parcam fame, illum transeo Salomonem, cuius ego simpliciter sic interiora transfodi, ut sculptiles deos orare coegerim . . ." (Weiss 130).

11 Così, ancora nel discorso fra Geri e Amore, la luce delle carte illustrate pare informare precise sezioni dell'espressione: "Refercta sunt scriptorum nobilium volumina: picta sculptaque etiam adhuc intuentum oculis clarescunt"; e alle righe 181-85, dove Amore è detto volante alla restituzione del volume prestato: "Hec ubi dicta, crepitantibus paribusque alis cum vestro volumine, domine Francisce, pharetratus puer se in celum alis sustulit, penatibus vestris illaturum per reducem celeriter viam; michique est sic scribendi dicendique et conferendi finem, luce illa, dulci cum sui recordatione largitus".

12 Per la lettera di Geri a Berardo d'Aquino, ciambellano di Carlo di Calabria, e i contatti dell'aretino con Barbato da Sulmona, Giovanni Barrili, Nicolò d'Alife all'epoca della stanza angioina in Firenze, vedi ancora Weiss. Andrebbe approfondito peraltro il rapporto del cenacolo fiorentino con quello veronese a quest'altezza cronologica, mediante ad esempio la celebre *Adnotatio de duabus Pliniis* di Giovanni Mansionario.

13 Stoppelli ("Malizia" 26) ha tratto conclusioni affini alle nostre, in relazione ai sonetti citati, quando ha scritto: "Che se Giovanni manipoli . . . il testo del Villani inserendovi racconti e parti dialogate dimostra che egli doveva ancora percepire genere cronachistico e genere narrativo come fondamentalmente indistinti, anche quando nella cultura trecentesca, ricca di fermenti preumanistici, la specializzazione era già andata ampiamente definendosi".

14 Gilbert (65). E perché non allora attraverso un *repêchage* memoriale di figurazioni presenti ad esempio sulla *Chronographia* di Paolino Minorita (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 4939) che il Boccaccio maneggiò (Billanovich "Autografi"), e della cui vicinanza eventuale all'ispirazione giottesca contiamo di dire presto qualcosa?

15 Bologna (221). Inutile ricordare poi che a un progetto di ortodossa svalutazione del concetto di gloria terrena si ispira ciascuno degli *exempla* presenti nei personaggi eroici del ciclo giottesco, come si evince in effetti dal testo dei sonetti di Giovanni, dove peraltro, secondo modi tipicamente petrarcheschi, alla passione terrestre dei protagonisti è riferita la causa di varie 'cadute', non esclusa possibile valutazione positiva della gloria milanese (Donato 112): cfr. ad es. 1.12.52: "Ma questa maladetta criatura, / nimica della spezie masculina, / mi fé creder per mia disaventura. / Onde mia fama luce assai più seura".

16 Una debita distinzione è perciò quella di Pinelli (296-97).

17 Una descrizione del codice in Sottili (458-60).

18 Come voleva invece Shorr. Ma vedi le obiezioni di Gilbert (59-60).

19 Vedi intanto l'importante messa a punto di Mellini ("Considerazioni").

20 Entrambi riprodotti in Schmitt (182-83).

21 Anche Pinelli (296) è convinto della fedeltà del gruppo altichieriano a fonti figurative solo sfiorate dalla *renovatio* petrarchesca.

22 Mi riferisco al noto brano delle *Familiares* 16.11.12 sgg., relativo all'entusiasmo per la vista dell'effigie di S. Ambrogio, uno dei pochi luoghi petrarcheschi impegnati nella 'critica d'arte', come si evince da Bettini. Cfr. anche Ferrari-Frasso.

23 Ancora Ragghianti (*Stefano* 99): “il Miretto conserva, per mediazione altichieriana, una quasi orgogliosa ‘confessione’ giottesca, a un secolo di distanza. In effetti, il modo di concepire e d’installare una figura sintetica e isolata ad altorilievo in un riquadro architettonico . . . ricorda le *Virtù* padovane, ma più ancora si apparenta al modo compositivo delle sculture del Campanile di Giotto a Firenze” (e cfr. 103 per il richiamo al frontespizio del codice di Darmstadt). Per Stefano da Ferrara e i suoi archetipi altichieriani vedi Ragghianti (*Stefano* 131 sgg.).

24 Del resto è proprio l'*Africa* a ricordarci (3.139) che nella reggia di Siface “forme heroum occurunt atque acta priorum”, secondo il principio di coinvolgimento narrativo attuato già in Castelnuovo da Giotto.

25 Billanovich (“Dalla ‘Commedia’” 20–6). Per il rapporto dei canti 11–12 dell’*Amorosa visione* con la tradizione delle sequenze di cavalieri nota a Firenze vedi Ramat (156). Un’ottima ricostruzione del contesto dantesco relativo alla sfilata dei Prodi, *Par.* 18.37–48 e altri luoghi, con utili rinvii al *Triumphus Fame*, è quella di Schroeder (75–8).

26 Merita di essere ripreso e meditato in proposito quanto scriveva Santagata, anche in rapporto alla presenza di *Purg.* 32 nel *Triumphus Cupidinis* di cui Calcaterra additava l’importanza (*Introduzione*), relandone la valenza anche di discriminare temporale alla celebre tesi sulla redazione 1340–42 del *Triumphus Cupidinis* e *Triumphus Pudicitie*. Cfr. Fenzi (“Per un sonetto” 500, nota 8).

27 Inutile aggiungere che mi trovo d’acordo con la lettura del sonetto 93 presente in Fenzi (“Per un sonetto”), dove acquista spessore inoppugnabile l’idea di un precoce apprendistato trionfale petrarchesco anche e soprattutto all’ombra della *Commedia*.

28 Sull’artista dirimente lo scritto di Gombrich; e vedi Callmann (*Apollonio*). Comunque già il Salmi aveva dichiarato come “a Firenze l’iconografia dei Trionfi seguisse precedenti veneti, probabilmente padovani, staccandosene peraltro, con nuova vitalità di stile, in vari codici, ad esempio uno vicino a Paolo Schiavo, nella Biblioteca Nazionale fiorentina (palat. 192), con gli stessi schemi compositivi” (“I Trionfi del Petrarca” 167, citando pure i codici acquistati in Padova da Niccolò Niccoli). Deve ancora prendere corpo (ma le affinità stilistiche del Maestro del Codice di San Giorgio ne sono membri primari) l’ipotesi di un viaggio meridionale di Altichiero, verso Firenze e Roma, su cui ha scritto Mellini (“Disegni” 23, nota 6) e dato per scontato da Ragghianti almeno fino ad Assisi (*Stefano* 62).

29 Alle estreme conseguenze di questa prospettiva lo scritto di Malke. Si ricordi che parte della fortuna di Apollonio fu poi legata alla voluta coerenza con la tradizione iconografica più diffusa, quale nel caso del ‘cronachistico’ *Torneo di Santa Croce* esaminato da Gombrich (30). A un usufrutto già antiquario della tradizione iconografica fa quindi pensare il recupero di Poggio in chiave moraleggianti, per cui vedi Joost-Gaugier “Poggio”.

30 A Leonardo da Besozzo è attribuito da Brandi (218).

31 Guerrini (86). Si ricordi che il *Liber Ystoriarum Romanorum* fu prima studiato e edito dai Monaci in un saggio sull’*Archivio della Società Romana di Storia Patria* del 1889. Cfr. anche *Historiae Romanorum*. Al gruppo virgiliano di Apollonio la Collobi Ragghianti associa del resto le figurine acquarellate sulla *Sfera* del Dati del ms. Mediceo Palatino 89, carta 3, sicuramente in positure da ‘uomini illustri’ e mirabilmente sintetiche di funzioni dichiarative, al pari dei minuscoli portacandela ebraici quasi banditori di *exultet* fissati alla carta 20v di quella ‘avignonese’ *Guida del popolo di Israele* studiata dal Panofsky (“Giotto”). Cfr. Collobi Ragghianti (215); descrizione del codice in Bertolini “Censimento” (687). Adattissimo a speculare sul Virgilio Riccardiano sarà peraltro un confronto sistematico con il codice 0409 della Accademia delle Scienze di Torino, come suggerisce Segre Montel (69–70). Quanto all’ipotesi di un ‘esperienza’ trionfale romana per Francesco Colonna, riflessa ad esempio nelle processioni di Europa, Leda, Danac, Semele-Bacco, Vertumno e Pomona e infine Amore a chiusura della prima parte del *Polifilo* (Colonna 1.12), si dovranno vedere, con cautela, le pagine di Calvesi e Donati, ma anche ad es. le riserve di Porro (21–2). In generale anche Stinger.

32 Cfr. Toesca (“Di nuovo” 64 sgg.); Paecht (“René”); Schaefer. Su questa importante cir-

costanza culturale, e tutta la vicenda meridionale di Barthélemy d'Eyck, ho in stampa un contributo specifico.

33 Cfr. Fenzi ("Scipione"); Sabatini (612 e nota 192). Cfr. anche Pieri (42, e nota 6), che però colloca al 31 dicembre 1441 la data della rappresentazione. Copia del testo prodotto in occasione del 'concorso letterario' coinvolgente gli antichi condottieri è nel ms. 37 della Bibliothèque Municipale di Saint-Dié (assieme ai *Paradoxa ciceronianii*), e, con il *Tetraevangelio*, nel ms. 1307 della Bibliothèque Municipale di Nancy. Cfr. Robin (48). Per la presenza petrarchesca alla corte di Renato, sollecitata ad es. dalla notevole figura dell'abate Pierre Flamenc, vedi Mann; Robin (45). Molto importante il riflesso dal dodicesimo *Dialogo dei morti* di Luciano nel trattatello *Les trois grands* di Sébastien Mamerot, inserito com'è nella fortunata espansione del tema dei *Neuf Preux* alla corte di Borgogna: vedi per ora Ross.

## OPERE CITATE

Bellosi, Luciano. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Torino: Einaudi, 1974.

Bertolini, Lucia. "Censimento dei manoscritti della 'Sfera' del Dati: I manoscritti della Biblioteca Laurenziana". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* s. 3, vol. 12.2 (1982): 665–705.

\_\_\_\_\_. "Censimento dei manoscritti della 'Sfera' del Dati: I manoscritti della Biblioteca Riccardiana". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* s. 3, vol. 15.3 (1985): 889–940.

Bettini, Maurizio. "Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative". In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Ed. Salvatore Settis. Tomo 1. *L'uso dei classici*. Torino: Einaudi, 1984: 222–67.

Billanovich, Giuseppe. "Autografi del Boccaccio nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Parig. Lat. 4939 e 6802)". *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei Classe di scienze morali, storiche e filologiche* s. 8, vol. 7 (1952): 376–88.

\_\_\_\_\_. "Dalla 'Commedia' e dall'-'Amorosa visione' ai 'Trionfi'". *Giornale storico della letteratura italiana* 123 (1946): 1–52.

Boccaccio, Giovanni. *Tutte le opere*. Ed. Vittore Branca. Vol. 3. Milano: Mondadori, 1974.

Bologna, Ferdinando. *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414*. Roma: Bozzi, 1969.

Brandi, Cesare. *Quattrocentisti senesi*. Milano: Hoepli, 1949.

Calcaterra, Carlo. *Introduzione*. Francesco Petrarca. *Le rime sparse e i Trionfi*. Ed. Carlo Calcaterra. Torino: Utet, 1923.

Callmann, Ellen. *Apollonio di Giovanni*. Oxford: The Clarendon Press, 1974.

Calvesi, Maurizio. "Identificato l'autore del Poliphilo". *L'Europa letteraria* 6.3 (1965): 9–20.

\_\_\_\_\_. *Il sogno di Polifilo prenestino*. Roma: Officina, 1980.

Ciardi Dupré dal Poggetto, Maria Grazia. *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefanesci*. Firenze: Edam, 1981.

*Il codice dell'Anonimo Gaddiano*. Ed. C. de Fabriczy., *Archivio Storico Italiano* s. 5, tomo 12 (1893).

Collobi Ragghianti, Licia. *Recensione a Disegni nei manoscritti laurenziani: secoli X–XVII*, catalogo a cura di Francesco Gurrieri. Firenze: Olschki, 1979. *Critica d'arte* 46.175–77 (1981): 215.

Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento Giovanni Pozzi e Lucia Ciapponi. Padova: Antenore, 1980.

Contini, Gianfranco. "Petrarca e le arti figurative". In *Francesco Petrarca Citizen of the World: Proceedings of the World Petrarch Congress, Washington D.C., April 6–13 1974*. Padova: Antenore, 1980: 115 sgg.

Cozzi, Enrica. "Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana dei secoli XIII e XIV". *Tomaso da Modena*. Treviso: Canova, 1979: 44–59.

De Ridder, Juliaan. "Gerechtigheidstaferelen in de 15de en de 16de eeuw, geschilderd voor schepenhuizen in Vlaanderen". *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 25 (1979-80): 42-62.

Donati, Lamberto. "Polifilo a Roma: il mausoleo di Santa Costanza". *La Biblio filia* 70 (1968): 1-38.

\_\_\_\_\_. "Polifilo a Roma: le rovine romane". *La Biblio filia* 77 (1975): 37-64.

Donato, Maria Monica. "Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum': I primi cicli umanistici di *Uomini Famosi*". In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Ed. Salvatore Settis. Tomo 2, *I generi e i temi ritrovati*. Torino: Einaudi, 1985: 97-152.

Fenzi, Enrico. "Per un sonetto del Petrarca: *Rerum Vulgarium Fragmenta XCIII*". *Giornale storico della letteratura italiana* 151 (1974): 494-519.

\_\_\_\_\_. "Scipione, Annibale e Alessandro nell' 'Africa' del Petrarca". *Giornale storico della letteratura italiana* 88 (1971): 481-518.

Ferrante, G. "Lombardo della Seta umanista padovano". *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti* 93 (1933-34): 445 sgg.

Ferrari, Mirella e Giuseppe Frasso. "Petrarca 'hospes Ambrosii': catalogo della mostra di codici e stampe (Milano, 22 novembre-6 dicembre 1974)". *Aevum* 50 (1976): 360-74.

Gilbert, Creighton. "The Fresco by Giotto in Milan". *Arte Lombarda* 47-8 (1977): 31-72.

Goffis, Cesare Federico. "Due proposte per il 'De Publio Cornelio Scipione Africano Maiore' del Petrarca". *Lanx Satura Nicolao Terzaghi Oblata*. Genova: 1963: 217-223.

\_\_\_\_\_. "L'ordinamento del 'Trionfo della Fama'". *Rassegna della letteratura italiana* (1955): 446-59.

Gombrich, Ernst. "Apollonio di Giovanni". *Norma e forma: Studi sull'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1973: 18-42.

Guerrini, Gemma. "Per uno studio sulla diffusione manoscritta dei Trionfi di Petrarca nella Roma del XV secolo". *Rassegna della letteratura italiana* 86.1-2 (1982): 85-97.

*Historiae Romanorum: Codex 151 in Scrin. der Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg beschrieben und mit Anmerkungen verschen von Tilo Brandis und Otto Paecht*. Frankfurt am Main: 1974.

Joost-Gaugier, Christiane. "The Early Beginnings of the Notion of 'Uomini Famosi'". *Artibus et Historiae* 6 (1982): 97 sgg.

\_\_\_\_\_. "Giotto's Cycle in Naples". *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte* 43 (1980): 311 sgg.

\_\_\_\_\_. "Poggio and Visual Tradition: 'Uomini Famosi' in Classical Literary Description". *Artibus et Historiae* 12.6 (1985): 57-74.

Lazzarini, Lino. "La cultura delle signorie venete nel Trecento e i poeti di corte". In *Storia della cultura veneta*. Vol. 2. Vicenza: Neri Pozza, 1976.

*Il Libro di Antonio Billi*. Ed. C. de Fabriczy, *Archivio Storico Italiano* s. 5, tomo 7 (1888).

Lumbroso, G. "La guida compilata dal Petrarca a uso di un pellegrino". *Memorie italiane del buon tempo antico*. Torino: Loescher, 1889.

Malke Lutz, S., "Contributo alle figurazioni dei Trionfi e del Canzoniere del Petrarca". *Commentari* 28.4 (1977): 235-61.

Mann, Nicholas. "Pierre Flamenc admirateur de Pétrarque". *Romania* 91 (1970): 306-40; 491-520.

Martellotti, Guido. "Epitome e compendio". *Scritti petrarcheschi*. Eds. Michele Feo e Silvia Rizzo. Padova: Antenore, 1983: 56-7.

Mellini, Gian Lorenzo. *Altichiero e Jacopo Avanzi*. Milano: Edizioni di Comunità, 1965.

\_\_\_\_\_. "Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca". In *Da Giotto al Mantegna*. Catalogo della mostra, Padova, 1974. Milano: Electa, 1974: 51-4.

\_\_\_\_\_. "Disegni di Altichiero e della sua scuola". *Critica d'arte* 9.51 (1962): 1-24; 9.53-54 (1962): 9-19.

Mommsen, Theodor. "Petrarch and the Decoration of the 'Sala Virorum Illustrium'". *Art Bulletin* 34 (1952): 95–116.

*Il notaio nella civiltà fiorentina: secoli XIII–XVI*. Firenze: Vallecchi, 1984.

Paecht, Otto. "René d'Anjou et les van Eyck". *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* (1956): 41–57.

\_\_\_\_\_. "Zur Entstehung des 'Hieronymus im Gehaeus'". *Pantheon* 21 (1963).

Panofsky, Erwin. "Giotto and Maimonides in Avignon. The story of an illustrated hebrew manuscript". *Journal of the Walters Art Gallery* 4 (1941): 26 sgg.

\_\_\_\_\_. and Fritz Saxl. "Classical Mythology in Mediaeval Art". *Metropolitan Museum Studies* 4.2 (1933): 228–80.

Partsch, Susanna. *Profane Buchmalerei der buergerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz: Der Specchio Umano des Getreidchaenders Domenico Lenzi*. Worms: Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981.

Pieri, Marzio. "'Sumptuosissime pompe'" lo spettacolo nella Napoli aragonese". In *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*. Vol. 1. Roma: Salerno, 1985: 39–82.

Pinelli, Antonio. "Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema". In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Ed. Salvatore Settis. Tomo 2. *I generi e i temi ritrovati*. Torino: Einaudi, 1985: 281–350.

Porro, Marzio. "Il sogno di Calvesi". *Alfabeta* 28 (1981): 11–22.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Stefano da Ferrara: Problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*. Firenze: Critica d'arte, 1972.

Ramat, Raffaello. "Boccaccio 1340–1344". *Belfagor* 19 (1964): 17–30; 154–74.

Robin, Francoise. *La cour d'Anjou-Provence: La vie artistique sous le règne de René*. Clamecy: Picard, 1985.

Ross, David J. A. "'Les Trois Grands', a humanist historical tract of the fifteenth century". *Classica et Mediaevalia* 27 (1966): 375–96.

\_\_\_\_\_. "'Les Trois Grands': a new manuscript and the identity of the author". *Medium Aevum* 55.2 (1986): 261–65.

Sabatini, Francesco. *Napoli angioina: Cultura e società*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

Salmi, Mario. "I Trionfi del Petrarca nel primo Rinascimento". *Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Arezzo* 41 (1973–1977): 165–71.

\_\_\_\_\_. "I Trionfi e il De viris illustribus nell'Arte del primo Rinascimento". *Atti dei Convegni Lincei* 10. Roma: 1976: 23–47.

Samek Ludovici, Sergio. *Francesco Petrarca: I Trionfi*. Roma: Poligrafico dello Stato, 1979.

Santagata, Marco. "Presenze di Dante 'comico' nel 'Canzoniere' del Petrarca". *Giornale storico della letteratura italiana* 146 (1969): 163–211.

Schaefer, Claude. "Fouquet 'le jeune' en Italie". *Gazette des Beaux-Arts* 70 (1967): 189–212.

Schmitt, Annegritt. "Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento: Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei". *Mitteilungen des kunsthistorischen Institut in Florenz* 18 (1974): 167–217.

Schroeder, Hans. *Der Topos der 'Nine Worthies' in Literatur und bildender Kunst*. Goettingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1971.

Schubring, Paul. *Cassoni*. Leipzig: 1915.

Segre Montel, Costanza. "Un fondo manoscritto poco noto: i codici miniati dell'Accademia delle scienze di Torino". In *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento: Atti del Secondo Congresso di Storia della Miniatura Italiana* Cortona 24–26 settembre 1982. Ed. Emanuela Sesti. Firenze: Olschki, 1985: 65–79.

Seznec, Jean. "Petrarch and Renaissance Art". In *Francesco Petrarca Citizen of the World: Proceedings of the World Petrarca Congress, Washington, D.C., April 6–13 1974*. Padova: Antenore, 1980: 133 sgg.

Shorr, Dorothy. "Some Notes on the Iconography of Petrarch's *Triumph of Fame*". *Art Bulletin* 20 (1938): 100–7.

Sottili, A. "I codici del Petrarca nella Germania occidentale". *Italia Medievale e Umanistica* 10 (1967): 411–91.

Stinger, Charles L. "'Roma Triumphans': Triumphs in the Thought and Ceremonies of Renaissance Rome". *Mediaevalia et Humanistica* 10 (1981): 189–201.

Stopelli, Pasquale. "Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del 'Pecorone'". *Filologia e critica* 2 (1977): 1–34.

\_\_\_\_\_. "I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)". *FM, Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma* 1 (1977): 189–221.

Toesca, Ilaria. "Di nuovo sulla 'Cronaca Cockerell'". *Paragone* 21.239 (1970): 62–6.

\_\_\_\_\_. "Gli 'Uomini Famosi' della Biblioteca Cockerell". *Paragone* 25 (1952): 16–20.

Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze: Sansoni, 1906.

\_\_\_\_\_. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Ed. Rosanna Bettarini, commento secolare Paola Barocchi. Firenze: Sansoni, 1967.

Vayer, Lajos. "L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma". *Acta Historiae Artium* 9 (1963).

\_\_\_\_\_. "L'affresco del Giubileo e la tradizione della pittura monumentale romana". In *Giotto e il suo tempo: Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del settimo centenario della nascita di Giotto*, 24 settembre–1 ottobre 1967, Assisi-Padova-Firenze. Roma: 1971: 45–59.

Von Schlosser, Julius. "Ein veronesisches Bilderbuch". *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung der allerhöchsten Kaiserhauses* 16 (1895).

Weiss, Roberto. *Il primo secolo dell'umanesimo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1949.

Wilkins, Ernst Hatch. *Studies in the Life and Works of Francis Petrarch*. Cambridge (Mass.): The Mediaeval Academy of America, 1955.

## Virtue and Prudence from Machiavelli to Racine

Racine exhibits a marked indebtedness to the Machiavellian conception of virtue and prudence in several of his tragedies. It has been said that Racine had one great theme, love, and its many manifestations and effects, but in *Bérénice*, *Britannicus*, and *Athalie* he emphasized the clash between public responsibility and personal interest. Machiavelli never developed a concise doctrine concerning the term *virtù*, and his writings inconsistently invoke the notions of virtue and virtuosity. In *Il Principe* Machiavelli expounds upon the virtue of personal achievement by urging the prince to reach his objectives through ingenuity and foresight. A well-conceived stratagem, well-executed plot, or ingenious deception elicit distinct praise from Machiavelli, especially if they serve some long-term civic purpose. Nonetheless, he is not oblivious to previous conceptions of virtue or devoid of moral sentiment. Virtue for Machiavelli is a cluster of attributes or traits that enables the state to achieve stability, dominance, and finally the communal virtue of justice. His stress on "active citizenship" may have only a tenuous connection to Christian virtue and his clear disdain of the doctrine of humility removes him from the Christian tradition, but in identifying the separate traits of virtue and prudence, he follows the lead of earlier philosophers and theologians.

The Scholastic conception of virtue as expressed by St. Thomas Aquinas emphasizes order and habit, two notions that find repeated emphasis in Machiavelli's *Discorsi*. St. Thomas argues, as does Machiavelli, that virtue creates order and prudence preserves it, and that a man's habit or disposition is not readily changed:

The way of acting conforms to the disposition of the one acting, for as a thing is, so does it act . . . Virtue produces an ordered operation. Hence virtue is an ordered disposition of the soul . . . (53)

Virtue cannot pertain to the body, but only to that which is proper to the soul . . . (62)

The practical intellect is the subject of prudence . . . Prudence is right reasoning about what is to be done . . . Its subject is the practical intellect in its ordering to right will. (60)

Machiavelli's aspirations for the virtuous man may diverge greatly from St. Thomas's, but he concurs that virtue's greatest challenge is to overcome the intransigence or "habit" of the soul.

The Christian doctrines of humility and virtue lie dormant in Racine's profane tragedies, but he also demonstrates in *Britannicus* and *Athalie*<sup>1</sup> that

the intransigence of the soul can block its access to virtue and even to the practical trait of prudence. Racine gives convincing portraits of the consequences of imprudence in political interaction between monarch and populace in *Bérénice* and *Iphigénie*. In *Andromaque* the hazards of crossing the unpredictable populace are examined in greater detail than in *Britannicus*, but in all these works fatal consequences may follow upon an erroneous estimation of public allegiance. Racine, interpreter of the ancients, adheres to St. Thomas's belief that virtue promotes order and is consistent with prudent action.

*Bérénice* pits a ruler against constraining subjects and the virtue of good citizenship against personal affections. The three principal characters, Titus, Bérénice, and Antiochus, form a basis from which the rewards of prudence, virtue, and fortune are examined. And for this intense examination the drama has variously been called the most civilized of all tragedies and no tragedy at all, for there is little or no physical action and no death involved. The emperor Titus faces the condemnation of the Roman senate for courting an alien queen, Bérénice. He agonizes over whether love or duty is the nobler aspiration. He does in some sense compete for Bérénice with a rival, Antiochus, but there is no doubt in Bérénice's mind as to the object of her affections. The tragic element of this drama is to be found not in disastrous physical consequences, but in the realization that Bérénice — her love and devotion — have matured Titus and given him strength to lay the non-Roman world at her feet, but at the same time have engendered a deep sense of duty and civic responsibility in Titus. Good fortune has brought Bérénice to Titus and circumstance will remove her. Titus painfully recognizes that Bérénice's compensation for all her efforts will be rejection and exile from the Roman empire. Bérénice attempts throughout the play to persuade the wavering Titus by exemplifying the virtuous traits of loyalty and devotion. Her exercise of virtue is free of intrigue, and she is never tempted to compromise her values and appeal to the baser elements of Titus's nature. Titus demonstrates, perhaps unwillingly, the triumph of a form of *virtù* over *fortuna*. Alternatively, Titus can be seen as a weak figure, whose prudence makes a mockery of Bérénice's virtue. Antiochus devises a plan to abscond with Bérénice, but deviousness is not integral to his nature and the term Machiavellian does not apply. He is a character of great frustration and is at pains to identify himself as a victim of *fortuna* (5.3.1279–84). At the drama's close, Bérénice and Antiochus depart Rome separately and, as prudence here dictates, stasis is maintained in the Roman state.

*Britannicus* contains a prime example of contending confidants, Burrhus and Narcisse, who exhibit excesses of prudence and *virtù*. But even more important is the question of Néron's turbulent soul. Racine chooses to portray a little-known episode in Néron's life, before he commences on his brutal endeavors, before the disposition of his soul is fixed. Néron, as we see him on the stage, has great latitude in determining for himself the temperament and virtue of his future reign. It is clear that this dramatic strategy is a highly

conscious construction on the part of the author. As emperor, Néron has the opportunity to shape his times, to vanquish the political intrigues of his mother or to continue in her bloody ways. Machiavelli's general observations apply to the fate of Néron's advisers, to whom Néron looks for guidance: "Io ho considerato più volte come la cagione della trista e della buona fortuna degli uomini è riscontrare il modo del procedere suo con i tempi" (3.9). The drama then is for the possession or control of Néron's soul.

Burrhus can quite justifiably be perceived as a prudent and virtuous soldier, advising Néron to reconcile differences with his powerful mother, Agrippine. He speaks bluntly and without personal ambition for the public good and the maintenance of the Roman state. He finds himself mediating between the domineering Agrippine and the young, but assertive Néron. Indeed, he is thrust into this role by Néron's recent seclusion. To Agrippine, Burrhus urges restraint and prudence: he argues cogently that Néron must be allowed to emerge from her shadow and take charge of the empire. This does not imply necessarily any disrespect for Agrippine or substantial weakening of her influence. As several critics have noted, however, Burrhus misrepresents to Agrippine and grossly underestimates the threatening maneuvers that Néron has recently gained courage to enact:

Vous m'avez de César confié la jeunesse,  
Je l'avoue, et je dois m'en souvenir sans cesse.  
Mais vous avais-je fait serment de le trahir,  
D'en faire un empereur qui ne sût qu'obéir?  
Non. Ce n'est plus à vous qu'il faut que j'en réponde,  
Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde . . .  
L'empereur, il est vrai, ne vient plus chaque jour  
Mettre à vos pieds l'empire, et grossir votre cour.  
Mais le doit-il, Madame? et sa reconnaissance  
Ne peut-elle éclater que dans sa dépendance? . . .  
Sur ses aïeux, sans doute, il n'a qu'à se régler;  
Pour bien faire, Néron n'a qu'à se ressembler,  
Heureux si ses vertus, l'une à l'autre enchaînées,  
Ramènent tous les ans ses premières années! (1.2.175–220)

Burrhus seems naively to disregard the fact that Agrippine has a history of uncompromising brutality. His prudence has offered her acceptance, resignation: Machiavelli could have informed him that a person's habit will not change even if circumstances change (3.9). Agrippine promoted Néron, her son, to the seat of power and now tries to remove him by promoting a rival, Néron's half-brother, Britannicus. Agrippine is galled by Néron's recent seclusion and refusal to grant her an interview. Agrippine's assertiveness could here be judged either prudent or rash. She certainly foresees, as perhaps Bérénice did not, that the man whose cause she advanced will inevitably desire to break free and assert himself independent of his original source of strength. She has learned the Machiavellian lesson – contained in Ch. 5 of *Il*

*Principe* — that it is more difficult to destroy existing authority than to create a new one.

Burrhus embodies the noble virtue of “active citizenship,” but Philip Butler has effectively dismissed the view of Burrhus and Narcisse as Néron’s Good and Bad angel:

Burrhus, as well as Narcisse, is of course far more elaborate and characterized than the average confidant. His public-spirited loyalty towards Néron, his efforts at preserving peace between the rival factions in Rome entitle him to the sympathy he usually arouses. In various ways, however, there are flaws in his character . . . The incorruptible moralist was also the man who took Néron to the praetorians and had him proclaimed on Agrippine’s orders after the murder of Claudius. Perhaps he was a subordinate who knew nothing: has he still discovered nothing? Is he such a simpleton that he can believe that Rome has freely elected Néron as Emperor? (43)

Perhaps, as Machiavelli suggests, Burrhus’s thinking is not in conformity with the times. Of course, Burrhus expresses his attitudes almost exclusively in the presence of Agrippine or Néron; he is naturally constrained not to represent Néron as a unworthy usurper of the empire. His practical purpose is to engender peaceful relations between mother and son, not to inflame them and arouse public unrest. It is fair to say that Burrhus speaks judiciously within the confines of his office and authority. It is perhaps not virtuous in the Christian sense to aid in perpetuating the reign of a tyrannical and blood-thirsty figure such as Agrippine, but Burrhus offers staunch and even-handed support of political stability for its own sake. Machiavelli’s preference for timely action — to achieve security of the state — over retiring Christian virtue is well-documented in *I Discorsi*, and is not unlike Burrhus’s attempts at temporizing for the benefit of all Rome. Burrhus expresses beliefs that hold the state in highest esteem, that look to past examples, as does Machiavelli himself, for a vigorous combination of republican freedom and monarchial strength. Butler writes:

Respect for the past means respect for the law, which must contain the caprices of the great, the violence of the mob, and the arbitrary actions of the ruler. For Burrhus, following the Augustan line, sees, or pretends to see, no contradiction between the Republican institutions and the presence of a monarch, who is no doubt to act as guardian of the law, and, if necessary, to enforce ‘freedom’ from above. Do not let us be too hard upon Burrhus: politicians have to compromise. The notion of freedom is essential to Burrhus, because it is a clear, established value, the objective character of which is guaranteed by centuries of acceptance; and Néron correctly understands the gist of his appeal when he perceives that it rests upon the notion of value. Indeed Burrhus’ approach to the whole tangle of passions and political rivalries in *Britannicus* is dominated by the concept of indisputable values. Political values, reinforced by family values. (44–45)

Machiavelli expounds a comparable doctrine that finds merit in an adaptable blend of decisive dictatorial resolve in time of emergency and the resource of republican diversity in time of peace:

E si vede che 'l Dittatore, mentre fu dato secondo gli ordini pubblici e non per autorità propria, fece sempre bene alla città: perché e' nuocono alle repubbliche i magistrati che si fanno e l'autoritadi che si danno per vie istraordinarie, non quelle che vengono per vie ordinarie, come si vede che seguì in Roma in tanto processo di tempo, che mai alcuno Dittatore fece se non bene alla repubblica . . .

E veramente intra gli altri ordini romani questo è uno che merita essere considerato e numerato intra quegli che furono cagione della grandezza di tanto imperio: perché senza uno simile ordine le cittadi con difficoltà usciranno degli accidenti istraordinari. Perché gli ordini consueti nelle repubbliche hanno il moto tardo, non potendo alcuno consiglio né alcuno magistrato per se stesso operare ogni cosa, ma avendo in molte cose bisogno l'uno dell'altro; e perché nel raccozzare insieme questi voleri va tempo, sono i rimedi loro pericolosissimi quando egli hanno a rimediare a una cosa che non aspetti tempo. (1.34, 165-66)

Of course, in his commentary on Titus Livy's history, Machiavelli takes the Roman empire as his prime example of flexible yet strong government.

Narcisse is a man of equal energy and greater ambition than Burrhus, but Burrhus's civic-minded loyalty is replaced in him by impetuous *virtù*. Self-serving and lacking compunction, Narcisse has won his high place in Néron's service with such deceptive dexterity as to make him a fitting rival of Agrippine herself. He easily wins the trust of the young Britannicus and manipulates him. As a dramatic creation, however, his very concentration on scheming and malicious exploits makes him appear at first a narrow Machiavellian and a mere foil for Néron's emerging monstrous nature. Butler concludes:

Narcisse does not, any more than Burrhus, so much admired by Boileau, attain complete, organic coherence. Again the character is fully alive: if Burrhus attracts immediate sympathy, Narcisse arouses instant odium. His treachery, his cynical amusement at the trust his ward shows him, and when Néron is prepared to spare his brother, the formidable pressure he exerts upon the Emperor to bring about the murder of his victim, all this more than explains the exclusively moral view critics have taken of Narcisse as a mere evil-doer and another example of the traditional character in seventeenth-century theatre, the 'mauvais conseiller.' (43)

Nevertheless, Narcisse's political analysis is essentially sound, and the frightening means he advocates for securing Néron's complete sovereignty are somewhat justifiable. Whether Burrhus acknowledges it or not, Agrippine is determined in her attempt to promote Britannicus. Agrippine's past provides ample evidence that she will resort to the most extreme measures to achieve her goals. It may be that Narcisse's pernicious inclinations are in this instance politically fitting and expedient. He is certainly unwavering in his mission and determination. He pours his vile counsel as smoothly into Néron's ear as Britannicus's. Narcisse adeptly exploits Néron's sense of pride in his efforts to counter Burrhus and silence Britannicus permanently:

Burrhus ne pense pas, Seigneur, tout ce qu'il dit:

---

Son adroite vertu ménage son crédit.  
 Ou plutôt ils n'ont tous qu'une même pensée:  
 Ils verraien par ce coup leur puissance abaissée;  
 Vous seriez libre alors, Seigneur; et devant vous,  
 Ces maîtres orgueilleux fléchiraient comme nous.  
 Quoi donc? ignorez-vous tout ce qu'ils osent dire?  
 "Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'empire;  
 "Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit:  
 "Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit . . ."  
 Ah! ne voulez-vous pas les forcer à se taire? (4.4.1451-69)

Narcisse's purposes will not brook delay, and because of this he is more prone to imprudence than Néron. After the murder of Britannicus, he unthinkingly chases June, Britannicus's betrothed, into the maddened Roman crowd and is torn limb from limb. Néron, the "budding monster," has the presence of mind not to test or challenge the violent mob and, as a result, lives on to secure his reign. This episode, described by Burrhus in a very few lines, is the most dreadful and telling particular in the maturing process of Néron. He has learned the value of prudence from Burrhus and Narcisse and has applied it to good effect. Burrhus is sure to face exclusion from Néron's inner circle of advisors or exile; Narcisse is dead. Néron has succeeded both of his mentors. At the drama's close, Agrippine is left only to wonder what fate awaits her. History tells that she, too, was one of Néron's victims.

Racine is close to Machiavelli's estimation of human character in demonstrating that fixed personality and unpredictable circumstance prevail over the most idealistic or heroic of intentions and efforts. Racine's literary predecessors, Corneille and the Baroque tradition, honored moral courage and strength of will. Racine saw man as subject to passion and accident. In large part, Machiavelli wishes to reduce the threat of *fortuna* and submit political interaction to scientific analysis. Machiavelli's psychology is noted for its lacunae, as well as its disinterest in foibles and idiosyncratic traits. Knowledge is at a premium for the Florentine and his Prince. Subtlety gives nothing to obscurity; guile attempts no self-justification. Deceit is deliberate and unmuddled by moral concerns, though Machiavelli never champions evil or wanton destruction. Machiavelli finds man's moral redemption not in retreat from worldly concerns and a contemplative life, but, as Bruce Mayer explains, in communal involvement:

Although man's social being tends to be marred by the force of his passions, he still possesses some positive social qualities. These qualities are crucial for Machiavelli's conception of politics, because without them, no government, no matter how carefully devised, could function to the benefit of the collectivity. A sense of justice is the basis for durable social intercourse among private citizens. Machiavelli argues that a man has a natural tendency to render good for good, even though he recognizes that this reaction is subject to conflict of interest in any given situation. (31)

Both Racine and Machiavelli restrict the scope of man's active mental

capacities, his virtue and prudence, to be outside the core of his inflexible innate character. Racine's personages are far from scientific in their reasonings, but do possess a horrifying self-knowledge. As Bowra says, Racine produced figures who are spectators in their own catastrophe. Racine's figures face powerful emotional forces, but these forces are like Machiavelli's in that they are explicable, identifiable. They may be insurmountable and brutally indifferent, but they are not amorphous and intangible. Both writers seem consciously to stop at a certain depth of analysis into the underlying motives for human behavior. Machiavelli's analyses of character and human potential often verge on tautologous statements:

Perché e' si vede che gli uomini nelle opere loro procedono, alcuni con impeto, alcuni con rispetto e con cauzione. E perché nell'uno e nell'altro di questi modi si passano e termini convenienti, non si potendo osservare la vera via, nell'uno e nell'altro si erra. Ma quello viene ad errare meno ed avere la fortuna prospera che riscontra, come ho detto, con il suo modo il tempo, e sempre mai si procede secondo ti sforza la natura. Ciascuno sa come Fabio Massimo procedeva con lo esercito suo rispettivamente e cautamente discosto da ogni impeto e da ogni audacia romana, e la buona fortuna fece che questo suo modo riscontrò bene con i tempi. (3.9, 344)

Taken as advice, this seems quite ambiguous; for an excess of action (impetuosity) or thought (caution) should be avoided, yet Machiavelli offers the individual no methodology for determining the compelling trends of nature. Man is considered almost as an atomic unit, unchangeable and subject to his own predilections. We learn here only that those who do not go about things in the right way make mistakes; this seems true without need of analysis. Later, Machiavelli restricts our options by denying us personal reform:

E che noi non ci possiamo mutare, ne sono cagioni due cose. L'una, che noi non ci possiamo opporre a quello a che c'inclina la natura; l'altra, che avendo uno con uno modo di procedere prosperato assai, non è possibile persuadergli che possa fare bene a procedere altrimenti: donde ne nasce che in uno uomo la fortuna varia, perché ella varia i tempi ed egli non varia i modi. Nascono ancora le rovine delle cittadi, per non si variare gli ordini delle repubbliche co' tempi, come lungamente di sopra discorremo. Ma sono più tarde, perché le penono più a variare; perché bisogna che venghino tempi che commuovino tutta la repubblica, a che uno solo col variare il modo del procedere non basta. (III.9, 345)

Machiavelli tells us then that personal reform is impossible, institutional change requires upheaval, and were personal reform achieved, it would be insufficient to induce public reform. He may have educated us through his experience about the mechanisms of change, but has enlightened us little about the reasons for humanity's underlying inflexibility. The scope of application of virtue and prudence seem by this discussion to be greatly restricted; only those fortunate enough to have natures in accord with present circumstances have any promise of reward for their efforts. Consequently, the diversity of the community is the greatest safeguard against excesses of character and

altered circumstances. Neither writer seems inclined to formulate new psychological phenomena or measures. Machiavelli and Racine share a rationalistic psychology, in which motives and forces are assayable; their psychology is not diagnostic, does not deal with causes of mental disturbance or social disorder. Machiavelli works primarily from the simple premise that men are inclined to evil and ambition. Perhaps he felt that the causes if known would not lead to solutions of political upheaval. Machiavelli advocates in *I Discorsi* a republican political structure which incorporates mechanisms for adjustment and adaptation. Machiavelli never denies that man can perceive the urgency of his situation and its consequences, yet, like Racine, he suggests that man's nature or habit may prevent him from executing reform and averting catastrophe.

Machiavelli and Racine agree that the highest virtue for a government is stability of its institutions. They disagree sharply, however, on the best method for attaining stability. Racine favored until his death an absolutist monarchy as the final establishment of order, whereas Machiavelli detected an inevitable evolution in political dealings and, in fact, alerted any prospective Prince that a mastery of continual adaptation is paramount for conducting a healthy state through generations of change. In his later Christian plays, Racine does not lament the rigid morality and divine vengeance of God. In Ch. 18 of *I Discorsi*, Machiavelli warns of the rigidity of institutions and the incumbent danger when social or political reform lags behind social change or when personal ambition sours the political process or constitution of the state. Machiavelli distinguishes between the institutions or constitution of a government and the laws enabling magistrates to maintain order. His distinction points out the relative transience of each entity and the relative gravity in correcting defects. It is a familiar pattern of Machiavelli's thought that the more ingrained, established, or powerful an aspect of government, the more virulent, inflexible, or destructive is its opposite:

Poteva uno tribuno e qualunque altro cittadino proporre al Popolo una legge, sopra la quale ogni cittadino poteva parlare o in favore o incontro, innanzi che la si deliberasse. Era questo ordine buono, quando i cittadini erano buoni: perché sempre fu bene che ciascuno che intende uno bene per il pubblico lo possa proporre, ed è bene che ciascuno sopra quello possa dire l'opinione sua, acciò che il popolo, inteso ciascuno, possa poi eleggere il meglio. Ma diventati i cittadini cattivi, diventò tale ordine pessimo: perché solo i potenti proponevano leggi, non per la comune libertà ma per la potenza loro, e contro a quelle non poteva parlare alcuno per paura di quelli; talché il popolo veniva o ingannato o sforzato a diliberare la sua rovina. (1.18, 141)

It would perhaps be inappropriate to suggest that Machiavelli's historical interpretations are as artful as Racine's dramas; yet his selectivity and emphasis do suggest a certain fatality to the fluctuations of political enterprises—monarchical or republican. But as with Racine, rhetoric never supplants reason, form never suffices to fill an argument. Machiavelli seems keenly aware of

the difficulty for the concerned citizen in perceiving the gradations of decay and corruption in his contemporary society. Machiavelli's dogged pursuit of reliable methods of analysis and remedy can be considered safe from accusation that he detects within each situation or circumstance those particulars that provide for a well-rounded and balanced exposition. One could more justly accuse him—as from his conclusion on the renovation of defective institutions—that his estimation of human insight sometimes degenerates into distrust of intellect and faith in arms:

Perché altri ordini e modi di vivere si debbe ordinare in uno soggetto cattivo che in uno buono, né può essere la forma simile in una materia al tutto contraria. Ma perché questi ordini, o e' si hanno a rinnovare tutti a un tratto, scoperti che sono non essere più buoni, o a poco a poco in prima che si conoschino per ciascuno, dico che l'una e l'altra di queste due cose è quasi impossibile. Perché a volergli rinnovare a poco a poco, conviene che ne sia cagione uno prudente che vegga questo inconveniente assai discosto, e quando e' nasce. Di questi tali è facilissima cosa che in una città non ne surga mai nessuno, e quando pure ve ne surgesse, non potrebbe persuadere mai a altrui quello che egli proprio intendesse; perché gli uomini usi a vivere in un modo non lo vogliono variare, e tanto più non veggendo il male in viso, ma avendo a essere loro mostro per congettura. Quanto all'innovare questi ordini a un tratto, quando ciascuno conosce che non son buoni, dico che questa inutilità che facilmente si conosce è difficile a ricorreggerla; perché a fare questo non basta usare termini ordinari essendo i modi ordinari cattivi, ma è necessario venire allo straordinario, come è alla violenza ed all'armi, e diventare innanzi a ogni cosa principe di quella città e poterne disporre a suo modo. (1.18, 141–42)

This descent to the use of arms shares some of the pessimism found in Racine's tragedies of factional as well as familial conflict. In both *Britannicus* and *Athalie*, a conflict between virtue and political necessity resolves itself through violence, and the relative virtues of the combatants seem ultimately incidental to their *virtù* and force of will. In both dramas, the victor "disposes" the state as he sees fit.

The definition of prudence in Machiavelli is especially difficult to assess because prudence dictates neither action nor inaction. Racine displays a similar awareness in his last play, *Athalie*, where there is a notable recurrence of a counselor transmitting sound and prudent advice to his sovereign. For Burrus, prudence suggested a cessation of hostility, a mending of differences; in *Athalie* Mathan urges queen Athalie toward swift action, to subjugate the unruly Jews and quash any possible revolt. Mathan, like Narcisse, possesses many pernicious traits of a stereotypical Machiavellian; nonetheless, his counsels, like Narcisse's, are mere echoes or extensions of his superior's long-standing policies. Athalie has unquestionably resorted to fiendish methods to establish hegemony in her state, Jerusalem, including the massacre of her own grandchildren.<sup>2</sup> But she has recently been afflicted by a bewildering mixture of tender maternal feelings and terrifying dreams. She fails to do away with Joas, a child—but future leader of the Jews and certain

rival. In Racine's dramatization, Athalie is transfixed and impotent in her actions, forgetful of the risk she runs by entering the Jewish temple. In short, her downfall is made possible by the introduction of virtuous sentiments and motherly affection. John Cairncross makes explicit the connection between Athalie's failure and her accessibility "to feelings of trust, generosity, moderation, and pity. Racine . . . shows the same Machiavellian philosophy in action as in his earlier plays" (221).<sup>3</sup>

The success of the conspiracy to overthrow Athalie should not be upheld as a manifestation of poetic justice or some facile assertion by Racine that good eventually triumphs over evil. The "legitimate" conspirator of *Athalie*, Joad, is far from a model of virtue or moral restraint. His orders upon capturing the distraught queen—however justified or politically prudent—mark him as a fanatical avenger, an agent of God's wrath:

Qu'à l'instant hors du temple elle soit emmenée,  
Et que la sainteté n'en soit pas profanée.  
Allez sacrés vengeurs de vos princes meurtris,  
De leur sang par sa mort faire cesser les cris.  
Si quelque audacieux embrasse sa querelle,  
Qu'à la fureur du glaive on le livre avec elle. (5.6.1791–96)

Machiavelli and Racine thus establish different bases for an assessment of justice and grounds for exceptional or amoral activity. Analysts of Machiavelli's work point often to the arguments for and against the right of a Prince or monarch to breach moral standards for the sake of the state.<sup>4</sup> The closing words of Racine's drama echo—in a jejune fashion rare in Racine and as unexpected from Joad—the conviction that vengeance is the province of God alone and his dutiful functionaries:

Par cette fin terrible, et due à ses forfaits,  
Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais  
Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,  
L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père. (5.8.1813–16)

Racine's stern Jansenist faith contends that no ratiocination could begin to discern or justify God's will. Machiavelli makes no such appeal to divine guidance. A.J. Parel finds the advisor to princes a far more earth-bound creature:

Justice, for Machiavelli, has its roots neither in the divine wisdom nor in the structure of the cosmos, nor in the structure of human reason, but in man's sentiment of gratitude for political security guaranteed by superior force. It has its roots in the materialistic, i. e., the purely animalistic origin of man and society. (66)

No doubt, Racine never argued in favor of adopting ruthless measures to secure political stability. But he, like Machiavelli, recognized the efficacy of such a course and the eternal ironies and contradictions inherent in governing the mass of men.

These two great observers of the human condition did show parallels in their intellectual development. Like so many in the Renaissance, they revered and emulated the ancients. But aside from that shared heritage, Machiavelli and Racine modified an early extremism. Racine returned to the strict Jansenist Christianity of his youth. Felix Gilbert recognizes that Machiavelli, at least stylistically, adopted a more conventional approach in his commissioned history of Florence (138-9).<sup>5</sup> Much has been written about Machiavelli's apparent inconsistency in urging the Prince toward political domination while applauding the virtues of republican government in *I Discorsi*. John Cairncross detects a comparable evolution from an initial purpose in *Athalie*:

Racine ostensibly set out to defend absolute monarchy by divine right and ended up by appeals to pity the poor that smack of eighteenth-century humanitarianism. There can be few more striking examples of an artist going far beyond and indeed against the aims that he might normally have been expected to follow. But this seeming paradox need not surprise us. Racine was too rich and complex, too sensitive to the endless contradictions of life, not to reproduce these in his last play. (232)

Neither Machiavelli's nor Racine's wavering of purpose should be interpreted as a conscious change in attitude.

Machiavelli is not equivocal in his usage of *virtù* as it applies to the general populace. He states bluntly that the populace is less prone to ingratitude and is guilty of fewer faults (1.59) than any prince. In fact, Machiavelli's usage of *virtù* comes closest to the Christian sense in connection with maintenance of a republic, where virtue is a trait of a people or city. Its opposite, corruption, is perceived as an insidious trait which only generations of time or an exceptional leader such as Solon, Moses, or Lycurgus can remove.<sup>6</sup> Once corrupt, a people cannot maintain its freedom, according to Machiavelli, unless "the goodness of some one man, conjoined with virtue, should keep it free. Such freedom, however, will last only so long as he lives" (1.17). For Machiavelli, men acting in a group should be treated as little more than a force to control or withstand. As Mayer notes, even the internal conflict of ruler or prince is passed over almost entirely: "Machiavelli does not consider any idea of liberty in which the individual functions as an autonomous political unit. The distinction between the interests of the individual and those of his political persona is not germane to Machiavelli" (33).

Though no explicit reference to Machiavelli appears in Racine's dramatic works, Machiavelli's analytical style and political realism are commonplace in Racine's dramas. It may seem that Machiavelli's general tendencies of discourse give a disproportionate share of time to cool-headed political calculation and recitation of historical precedent. He tirelessly pursues the virtues of decisiveness and insight into specific confrontations or political frays. Racine similarly creates many such conflicts and consistently suggests that a course of prudence, even when it entails violent action, should supersede the pur-

suit of personal or emotional aspirations. Racine makes plain the hazards of political imprudence for those as seasoned as Athalie and as immature as Britannicus. Racine offers Titus civic duty as a virtuous alternative to personal affection and, in the spirit of Machiavelli, denies Titus control of more than half of his fate. Racine's method is perhaps closest to Machiavelli's in Agrippine's tirade to Néron in Act IV of *Britannicus*. Agrippine displays her own unswerving *virtù* as she represents to Néron her bloody history as a sequence of justifiable conquests for which he should thank her. Néron's silence throughout serves only to emphasize the futility of her rhetoric and the imprudence of tutoring her son in the ways of power.

*Santa Clara University*

## NOTES

- 1 In his introduction to *Iphigenia*, John Cairncross puts the crises of the play into contemporary focus: "Achilles' triumph over his adversaries is the more remarkable since Racine had previously shown the idealists (such as Britannicus in the play of that name) as speedily disposed of by their craftier foes. Now, it is the turn of the idealists to come off best. The two sets of values . . . correspond roughly to the views and interests of the centralized monarchy of Louis XIV and of the independent feudal lords whom he was trying, in the interests of the unity and greatness of the State, to bring under control." The opposition of the two attitudes is plainly visible in the clash between the elective overlord of the Greeks, Agamemnon, and his powerful vassal, Achilles. In Racine's previous plays, there has been no questioning of the authority of the various kings and queens (except by secret conspiracy). Here, Agamemnon is forcefully reminded by Achilles that it was he (Achilles) that made the king 'the Grecians' chief and [his]" (44).
- 2 See Racine, *Iphigenia* 219.
- 3 Cairncross continues his examination of this religiously inspired play and gives excellent insight into the dramatic potency of Racine's mind and its insuppressible ironies: "But the very fact that Mattan is so revolting underlines the supreme irony of the play. For, had Athaliah taken his advice, she had every chance of worsting Jehoiada's conspiracy" (222).
- 4 See Machiavelli's discussion of Romulus and Remus in *I Discorsi* 1.9.
- 5 Gilbert discusses Machiavelli's adaptation of style and perhaps content to the more humanist inclinations of his patronage and audience. Still, he finds Machiavelli true to himself in his "report of passionate factional struggles and increasing military incompetence." While other humanists' histories memorialized the victories and valor of the city-state, Machiavelli's depiction "can hardly be considered as an appeal to the Florentines to live up to the greatness of their past" (139).
- 6 Machiavelli examines the regeneration of a people in *I Discorsi* 1.9. Della Terza summarizes Machiavelli's greater admiration for the statesman Cesare Borgia (97–98): "La 'Fortuna' è stata ostile a Cesare Borgia che possedeva tutte le 'Virtù' che mente umana possa concepire, tutte le 'Virtù' o *quasi* tutte, poiché egli commise l'errore imperdonabile di non opporsi alla nomina di Giuliano della Rovere al Papato. Il Principe nuovo, per raggiungere la perfezione dovrebbe dunque essere più 'virtuoso' di Cesare Borgia. Ma è raggiungibile la perfezione? La risposta appare, attraverso varie contraddizioni, alla fine del famoso capitolo XXV del *Principe*. La 'Fortuna' segue l'uomo come la sua ombra: gli uomini possono essere o 'rispettivi' o 'impetuosi'; prudenti come Fabio Massimo, il liviano 'cunctator,' o aggressivi come Giuliano della Rovere. Ora, per quanto il Machiavelli preferisca 'gl'impetuosi' ai 'rispettivi' deve riconoscere spassionatamente che quando l'uomo impetuoso viene coinvolto in circostanze che impongono prudenza, i suoi disegni sono destinati a sicura sconfitta."

## WORKS CITED

Bowra, Maurice. *The Simplicity of Racine*. Oxford: Clarendon, 1956.

Butler, Philip. *Racine: Britannicus*. Cambridge: Cambridge UP, 1967.

Della Terza, Dante. *Forma e memoria*. Roma: Bulzoni, 1979.

Gilbert, Felix. *History: Choice and Commitment*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 1977.

Machiavelli, Niccolò. *The Discourses*. Trans. L. J. Walker with revisions by B. Richardson. Bungay, Suffolk: Penguin Books, 1970.

\_\_\_\_\_, *Opere*. Ed. M. Bonfantini. Milano-Napoli: Ricciardi, 1954.

Mayer, Bruce. "Machiavelli's Promise to the Citizen: Political Freedom?" *Machiavelli Studies* 1 (1987): 25-42.

Parel, Anthony J. "Machiavelli on Justice." *Machiavelli Studies* 1 (1987): 65-81.

Racine, Jean. *Andromache and Other Plays*. Trans. J. Cairncross. Bungay, Suffolk: Penguin Books, 1967.

\_\_\_\_\_, *Iphigenia, Phaedra, Athaliah*. Trans. J. Cairncross. Aylesbury, Bucks: Penguin Books, 1970.

\_\_\_\_\_, *Théâtre complet*. Ed. J. Morel and A. Viala. Paris: Garnier Frères, 1980.

St. Thomas Aquinas. *Treatise on Virtues*. From the *Summa Theologiae*. Trans. J. A. Oesterle. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1966.



## Style in the “questione della lingua:” the case of Ascanio de’ Mori

Studies of the “questione della lingua” tend to focus on the major participants in the debate, those who defined a position by publishing their views (Bembo, Castiglione, Machiavelli, and a host of others); or else they examine the works of major authors to determine how their use of language was affected by the ideas of the theorists (Ariosto’s revisions of the *Furioso*, Tasso’s problems with the *Crusca*).<sup>1</sup> This article will present a relatively minor figure, previously overlooked in this context, and it will show the struggles of an average non-Tuscan writer in the latter part of the 16th century to write in a language for which there was still no fixed standard. Try as he might to conform to Trecento Florentine conventions of spelling, morphology, and lexicon (and this was not easy—even in Florentine usage there were oscillations),<sup>2</sup> he was very much aware that the main problem was one of style.

Ascanio de’ Mori lived from 1533 to 1591.<sup>3</sup> Little is known about his early life: he grew up in Medole, half-way between Brescia and Mantova, apparently studied at Bologna, and then seems to have spent about 20 years as a soldier in the service of the Gonzagas and the Emperor Maximilian II, fighting the Turks.<sup>4</sup> In his forties he turned to literature. If he is remembered at all today it is usually as a *novelliere*—in fact, he is usually mentioned as a typical example of how *novellieri* adapted to the new moral climate of the Counter-Reformation<sup>5</sup>—but in his own day, the work which brought him renown was the *Gioco Piacevole*. It was first published in 1575 and was successful enough for two more editions in 1580 and 1590.<sup>6</sup>

The *Gioco Piacevole* is the narrative account of a *veglia* during Carnival of 1566 in Brescia. The assembled ladies and gentlemen play a game, the alphabet game, in which the players are each assigned a different letter and they must tell a story of a trip they took to a city beginning with that letter, naming the inn and innkeeper and a garden they visited, an animal and bird they saw in the garden, a poem they heard, and so forth; each name as well as the poem must begin with this letter.<sup>7</sup> Although the whole book of about a hundred pages is a transcription of this game, it makes more interesting reading than it might seem. There is enough variety in the eighteen accounts, and enough by-play between the participants, to reward the curious reader.<sup>8</sup>

My evidence of Ascanio de’ Mori’s linguistic ideas and their evolution comes from three sources: first his letters, secondly the *Gioco Piacevole* itself—speeches about language that he puts in the mouths of various

characters – and lastly his revisions of the *Giuoco Piacevole*.<sup>9</sup> Each new edition was advertised as “migliorato dall’autore,” and in fact virtually each page shows at least some change, however slight, from one edition to the next.

Near the beginning of the *Giuoco Piacevole*, the assembled guests have decided to play a game, but there is some hesitation about choosing one. The hostess<sup>10</sup> wants everybody present to propose a game because that is how “i nostri maggiori” did it. Obviously “i nostri maggiori” include the courtiers at Urbino in Castiglione’s *Cortegiano*: they chose a game by having everybody propose one. The Cavaliere Giulio Foresti responds (I am condensing the arguments) that they need not mind how their predecessors did things – that would be superstition; they should use their own judgment. In any case, they need not worry about following models because this game will not be written down; it will not see the morrow. It will not be read by “scrupolosi” who want “periodi alti & pieni, colori, metafore, & digressioni, dottrina, gravità, & parole Toscane scelte, non pur ne’ ragionamenti gravi, ma ne’ leggieri, & ne’ burlevoli.”<sup>11</sup> In other words, the reason they might want to follow a model if the game were to be written down is that there are some “scrupolosi” out there who want us to write in a polished style not only on serious matters (and he seems to admit that when writing on serious matters this is desirable), but also on lighter topics. I will return shortly to the specific aspects of style that he mentions here but first let us finish with the Cavaliere’s speech. “Even so,” he says, “even if it were written down, what is wrong with my Lombard tongue? God gave it to me, and I can express myself well in it.” The hostess agrees: since this is only a game, what would it matter even if it were written down?<sup>12</sup>

It is difficult to extract a clear position on the “questione della lingua” from this speech of the Cavaliere, but it appears to be that, when we are speaking among friends, we need not worry about language, but just speak naturally; when we are writing on serious matters, we should take great care with our language and style and try to follow the great models of the past. The problem is what to do when we are writing on lighter matters. The Cavaliere seems to think that only the over-scrupulous require that we should take such care in this case. Our every-day written language should be sufficient. This is the heart of the problem for Ascanio de’ Mori: he usually writes on lighter subjects (games, *novelle*); just how closely need he conform to the Trecento Florentine model advocated by Bembo, used by Della Casa and others, and now supported by the Accademia della Crusca?

We can now return to the Cavaliere’s list of stylistic features that the “scrupolosi” want in all works, not just serious ones: “periodi alti & pieni; colori, metafore, & digressioni; dottrina, gravità; & parole toscane scelte.” In 1589, in a letter to Gio. Giacomo Calandra, Ascanio is commenting on a volume of letters by “Sig. F.,” a gentleman, that his friend had sent him. Although he lists at great length the author’s many virtues, the overall im-

pression is one of grudging praise. De' Mori in fact admits that his opinion is "punto appassionato" (*Lettere* 164); poor Mr. F. lacks a true gift. He did not spare himself, and he accomplished everything that one possibly could by dint of effort alone, but this is not enough for de' Mori.<sup>13</sup> Nevertheless it is interesting to read the stylistic checklist against which Ascanio measures Mr. F.'s performance. If these features are not sufficient, they are at least desirable, one assumes. Many of the criteria are the same as those used by the "scrupolosi." Mr. F., for instance, has used "gran considerazione alle locuzioni, a' periodi, alle concatenazioni, alle digressioni, alle insinuazioni, alle interposizioni, e al resto di ciò, studiando di osservare le regole de' più valent'uomini, riducendo tutto sotto gli ordini loro." (164) All this refers to the style; then he goes on to examine the choice of words. The "scrupolosi" in the Cavaliere's speech wanted "parole toscane scelte;" Mr. F. has in general followed the best models and, if sometimes he has copied some less strict authors in the use of new words ("new" presumably meaning after the Trecento), he has chosen the words carefully according to their intrinsic qualities. They are sweet, sonorous, beautiful, elegant, intelligible and meaningful and, although they *are* new or foreign words, most people do not even realize this, and they will soon be completely naturalized. In other words, the words to be used must either be certified by good authority, or else be well and carefully chosen.<sup>14</sup>

Does this mean that all words certified by good authority, that is, all words used by Florentine Trecento authors, are good? For an answer to this question we must look at another passage from the *Giuoco Piacevole*. When it comes Signor Tranquillo's turn to talk, he begins by explaining that, although he is a soldier, nonetheless he has not forgotten his Tuscan letters: he starts off in a self-consciously high style (and note that his first word is the first word of the first day of the *Decameron*): "Quantunque sia mai sempre suto mio principale oggetto, il gir sovente armeggiando, & vagando hor quinci, hor quindi per valli ombrose & per monti alpestri . . ." He sustains this tone through two long sentences and then breaks into another much lower register, using such words as *gnaffe*, *chenti*, *mone*, *babbi*. Then he asks, "Non è questo un principio alto, & degno dell'aspettatione c'havevate di me?" "Anzi dignissimo," someone responds, "Toscano nostro gentilissimo da Brescia," and they all laugh. Signor Tranquillo goes on: "none of you till now had used even one of these elegant words, and I used so many of them; and yet you all consider yourselves *Boccacceschi*! Money wasn't wasted on *me* when they taught me to *toscaneggiare*!"<sup>15</sup>

If we examine Signor Tranquillo's little speech, we see that both in the first more solemn part and in the last bizarre sentence, he uses a whole series of Boccaccian words and expressions that had by the 16th century fallen out of general use, or that seemed too locally Florentine for national consumption, words such as *suto* as a past participle of *essere*, *mai sempre*, *gire*, *quinci* e *quindi*, *non ha guari*, *etiandio*, *testé*, *avegnadio che*, *sovente*, *unqua*; and

then *gnaffe*, *chenti*, *imbolare*, *boce for voce*, *fedire*, *formose*, *melensi*, *monne*, *babbi*, and many others. By assembling all these words together in a short speech, Signor Tranquillo seems to be poking fun at the Boccaccisti, those who, as the phrase went, “favellano per quinci e quindi.”<sup>16</sup> But does he speak for de’ Mori himself? We must read on: the Count now intervenes saying: “Do not make fun of those words: after Boccaccio, also Bembo, Della Casa, Molza, Guidiccione and others worthy of our imitation, approved these words and used some of them, scattered like precious gems in their writings.” One can confirm the truth of the Count’s assertion by opening to any page of, for instance, Bembo’s *Prose* or Della Casa’s *Galateo*; where, as likely as not, one will find an *etiandio*, and possibly an *avvegnadio che, testé, non ha guarì*, etc.<sup>17</sup> Signor Tranquillo does not offer a rebuttal. He indicates instead that he had indeed hoped to provoke such a response from the learned Count. It is up to the Cavaliere, the same character who at the beginning of the game was the spokesman for the author’s linguistic outlook, to draw conclusions; Signor Tranquillo, he says, merely wanted to point out that, although these are all good words, they must be used sparingly in the right place, not all together in a short space.<sup>18</sup> We see then that even the lexical issue is reduced to a question of style: all duly-pedigreed words are potentially good, but they must be used with discretion.

How does one acquire this discretion? Presumably by reading the best authors and consulting with experts. It is well known, for instance, that Guarini submitted his *Pastor fido* to Leonardo Salviati, one of the founders of the Crusca, for stylistic revisions (see Battaglin 1964–65 and 1970). Ascanio de’ Mori, in another letter of 1589, regrets that he does not have the leisure to travel to Florence to attend the meetings of the Accademia della Crusca.<sup>19</sup> No doubt he discussed questions of style with someone whose opinion he respected, perhaps even his friend Torquato Tasso, but Tasso must not have been his ultimate authority, as there are forms, that Tasso uses fairly consistently, that de’ Mori ultimately rejects.<sup>20</sup>

One more point about Signor Tranquillo’s introduction; his little speech is crammed with *trecentismi*. This is the only passage in the *Giuoco Piacevole* that meets all of the stylistic criteria of the “scrupolosi.” The first two sentences are marked not only by the choice of words, “parole Toscane scelte,” but also by Ciceronian periods, rhetorical ornamentation of various types, parenthetical insertions, and “dottrina” or erudition. Among the mythological references are obscure periphrases for Death (“l’edace germana di Morfeo”) and Fame (“l’occhiuta dea”).

To see how de’ Mori’s linguistic theories were translated into practice, we must look at the two revisions of the *Giuoco Piacevole*. We can leave aside the few substantive changes and insertions, and the spelling problems are predictable enough for a Northerner.<sup>21</sup> More interesting are the stylistic changes. It is important to remember that each change involves a decision that the new word is in some way better. In many cases both words have the

authority of Trecento authors.

Between the 1575 and 1580 editions, the most frequent and consistent changes involve pronouns. First of all, originally de' Mori had used *esso*, *essa*, *essi* (referring to people or things) in oblique cases (*di essi*, *in esso*); realizing that Tuscan grammar restricts their use to subject pronouns, he changes them to *lui*, *lei*, *loro*, *quello*, and *quella*.<sup>22</sup> Then, as to the direct object pronoun *lo*, early Italian usage favored *il* after a vowel, and de' Mori revises his work to conform to this already out-of-date practice. "Che lo bramiamo" (1575 ed., 10v) becomes "che il bramiamo" (1580 ed., 14r); "subito lo porse" (1575 ed., 19v) becomes "subito il porse" (1580 ed., 22v); "perciò lo percoteva" (1575 ed., 31v) becomes "perciò il percoteva" (1580 ed., 34r), etc. Another very frequent pronoun change is the replacement of *cui* after a preposition with *il quale / la quale*, etc., and this not only in the rare cases where there might be ambiguity of antecedent.<sup>23</sup> Lastly, the indefinite pronouns *chi . . . chi* and the non-Boccaccian *altri . . . altri* are changed to *quale . . . quale*, as in "chi andava quà, & chi là a provedersi d'albergo . . ." (1575 ed., 9v), which becomes "quale andava quà, & quale là" (1580 ed., 13v).<sup>24</sup>

In the first revision de' Mori also changes all instances of *anco* to *anche*, not only in the prose, but also, in one case, in verse (1575 ed., 8r; 1580 ed., 12r). (Many of his contemporaries preferred *anco* in verse.)<sup>25</sup> For some reason he also changes most occurrences of the adverb *tanto* to *cotanto*.<sup>26</sup>

In both revisions, de' Mori favors abstract nouns with suffixes, rather than the shorter form that might also be used as a verb or adjective: *comodo* (1575 ed., 34v) / *comodità* (1580 ed., 36v), *contento* (1575 ed., 34v) / *contentezza* (1580 ed., 36v); and ten years later, *priego* (1580 ed., 6r) / *preghiera* (1590 ed., 6r), *obligo* (1580 ed., 8v and *passim*) / *obligatione* (1590 ed., 8v and *passim*), *scongiuro* (1580 ed., 6r) / *scongiurazione* (1590 ed., 6r), *castigo* (1580 ed., 21v) / *gastigamento* (1590 ed., 21v).<sup>27</sup> Some words which are seen as archaic disappear: *pezza*, referring to time, becomes *spatio*;<sup>28</sup> the noun *bisogna*, which in the Trecento meant "affare, negozio, faccenda," and which de' Mori does originally use in that sense, is turned into *bisogno*.<sup>29</sup> On the other hand, some words that do not have Trecento authority are eliminated: *custode*, for instance,<sup>30</sup> or *tartaruga* (1580 ed., 42r), which becomes *testuggine* (1590 ed., 42r).<sup>31</sup>

In the second revision the principal changes are the elimination of much of the apocope, probably seen as too Northern: *pur* becomes *pure*, *conditione*, *conditione*, etc.; the correct use of *gli* as the plural article before *s* impure, *a'* *spettacoli* (1580 ed., 49r) / *agli spettacoli* (1590 ed., 49r);<sup>32</sup> the contraction of the future stem in verbs like *dovreste*, *andrai*; and above all, the almost total elimination of the construction *venire* plus past participle in favor of the passive with *essere*: *venne posto* (1580 ed., 47r) / *fu posto* (1590 ed., 47r), *essendo venuta lodata* (1580 ed., 40r) / *essendo stata lodata* (1590 ed., 40r). I counted at least 33 examples of this change. Similarly, impersonal

constructions such as *mi vennero composte* (1580 ed., 48v) are converted into active forms: *le composi* (1590 ed., 48v).<sup>33</sup>

What criteria is de' Mori using? First of all, he is moving towards standard Florentine Trecento usage, to the extent that he can recognize that standard in spelling, grammar, morphology; and when there is oscillation in the Trecento models, such as the contraction of future stems, he probably conforms to contemporary usage. At the same time he is moving away from archaic or obsolete Trecento words and constructions, in favor of other Trecento words that are still in use. Another factor at work seems to be the hypercorrection of words perceived as too close to regional usage, or at least the desire to differentiate written from spoken discourse: thus the elimination of apocope, and the preference for *cotanto*, *al quale*, *quale . . . quale* . . . over *tanto*, *a cui*, *chi . . . chi*. I surmise that de' Mori originally learned Florentine mainly from reading, especially Boccaccio and Petrarca; that consequently he understood grammatical rules imperfectly (such as the use of *esso*, the article *gli*, etc.); and that he also picked up many words and phrases in his reading that he did not realize were no longer used. In the course of his studies and consultations between 1575 and 1590 he would have seen his "errors."

One cannot help thinking that if de' Mori had lived longer, he would have revised the *Giuoco* yet again. It would be more than twenty years, however, before the *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612) would provide a reference, albeit a problematic one, for writers in Ascanio's situation. If we take the *Vocabolario* as the standard, whereas most of de' Mori's changes are from "wrong" to "right," some are from "right" to "wrong," some are from "wrong" to "wrong;" and many are from "right" to "right," not only in cases of obsolescence, but also in others where it is unclear why he bothered making a change at all.<sup>34</sup> He must have had a reason: clearly it was a question of style.

Style is the key to Ascanio de' Mori's ideas on language. When I first came across the passages in the *Giuoco Piacevole* that I have presented, a cursory reading left me with the impression that de' Mori was reluctant to accept the Trecento Florentine model. In many respects, however, he embraced Bembo's proposal—he was happy to have a standard for spelling, grammar, morphology, lexicon. His reservations, and in this he was surely not alone, had to do with style. Bembo and Della Casa imitated not only Boccaccio's language but also his style. This is what the "scrupolosi" wanted, this is what "toscaneggiare" meant, and this is what Ascanio de' Mori was not prepared to do.

## NOTES

- 1 There is a vast bibliography on the "questione della lingua." See Pozzi, *Discussions* 25–29.
- 2 See, for instance, Paolo Beni on oscillations in Boccaccio: "Avertirò bene che le tante e tante voci le quali quasi incerte et erranti, vengono in molte maniere dal Boccaccio usate, e senza che si possa ritrarre agevolmente qual meriti maggior lode, son in gran parte nate dall'ignoranza del volgo: tra le quale voci nel Boccaccio può annoverarsi . . . ubbidire et obbedire, o pur ubidire et obedire: ufficio et officio, o pur oficio et uificio, o, se ci piace, ufizio . . . (Parte 1, 15)
- 3 For more detailed accounts of de' Mori's life and for bibliography, see Sanjust, and the two contributions by Faccioli.
- 4 The uncertainty is due to the fact that, aside from what de' Mori himself writes in his letters and prefaces, biographical data comes from passages in his *novelle* that have been presumed to be autobiographical. Both Faccioli and Sanjust skip directly from Ascanio's stormy school days in the years around 1550 to his service of Emperor Maximilian and Orazio Gonzaga documented around 1570, without commenting on the twenty-year gap.
- 5 See for instance Porcelli 204–5. In the thousand-page proceedings of the recent Caprarola conference on "La novella italiana" (Roma: Salerno, 1989), however, de' Mori's *Novelle* are virtually ignored, meriting only a fleeting reference to their publication history (263).
- 6 Ascanio Pipino de Mori da Ceno, *Giuoco Piacevole*, Mantova: Giacomo Ruffinello, 1575; Ascanio de Mori da Ceno, *Giuoco Piacevole*, ristampato più corretto, & migliorato da lui, Mantova: Giacomo Ruffinello, 1580; Ascanio de' Mori da Ceno, *Giuoco Piacevole*, stampato la terza volta più corretto, & migliorato da lui, Mantova: Francesco Osanna, 1590. There is now a modern edition, ed. M. G. Sanjust, Roma: Bulzoni, 1988.
- 7 This was a well-known game. Girolamo Bargagli, who describes it under the names "giuoco dell'osteria" or "giuoco delle lettere" in his *Dialogo de' giuochi che nelle veggie sancesi si usano di fare* of 1572, lists it as an example of a traditional game, not as one of the new type supposedly invented by the Intronati (64).
- 8 Among its surprises are descriptions of ideal beauty, perfect ugliness, many different pleasure gardens, storms at sea; an encomium to the Gonzaga family; references to several now lost or unknown paintings by Mantegna, Titian, and Lorenzo Costa il Giovane; and an ode to virginity in the form of a *cronaca nera* tale of rape and revenge.
- 9 Faccioli discusses de' Mori's linguistic attitudes in the *Giuoco in Mantova. Le Lettere* 2: 522–4.
- 10 Strangely enough the name of the hostess changes from the first edition (Barbara Calina) to the second and third (Beatrice Gambara). See J. Shiff, "Titian's Helle and Ascanio de' Mori," 1990 (unpublished).
- 11 The word "scrupolosi" may remind the reader of Castiglione's *Cortegiano* (I, 37) where it is used in a nearly identical context. There too the "scrupolosi" have an intimidating effect, such that intelligent and cultured people hesitate to speak for fear they might commit some fault of language: "Ma oggidì son certi scrupolosi, i quali, quasi con una religion e misterii ineffabili di questa lor lingua toscana, spaventano di modo chi gli ascolta, che inducono ancor molti omini nobili e litterati in tanta timidità, che non osano aprir bocca e confessano di non saper parlar quella lingua, che hanno imparato dalle nutrici insino nelle fasce" (150).
- 12 This is the whole passage in question: ". . . quando ho detto, ch'ogni una dovesse proponere il suo parere, non m'è venuto pensato d'altro, che di volere, ch'imitassimo ancora noi i nostri maggiori, per non essere sole, che incominciassimo a discordarci da loro nel modo de' trattenimenti, ch'in simili occasioni si sogliono proponere. Signora, disse il Conte; mentre si pensano diversi partiti, nessuno se ne piglia: Non andate così timidamente, ma procedete alla sicura. Sgombrisi quell'oscura, & folta nebbia, soggiunse il Cavaliere; di quel superstitoso pensiero da voi Signora, né vi curate di seguir più una via, ch'un'altra, né d'osservare tante leggi fuor di proposito. Quello, ch'il vostro giudicio vi detta, & porge così all'improviso,

& quello accettate senza attendere, che di noi alcuno s'allunghi a proponere il suo parere; percioché mai non ne veniremmo a capo; in ogni modo questo nostro ragionamento non è per vedere la luce di dimane, non che per passare le severe censure di quei troppo scrupolosi, che vogliono Periodi alti, & pieni; Colori, Metafore, & Digressioni; dottrina, gravità; & parole Toscane scelte, non pur ne' ragionamenti gravi, ma ne' leggieri, & ne' burlevoli; i quali, non so vedere, in che s'offendano, s'altri vuole scrivere, dire, o fare a modo suo, mentre non noccia, o punga altri. Haverò io dunque da non iscrivere mai, per essere Lombardo, & per non havere l'Idioma Toscano? Porrommi in perpetuo silentio, per essere idiota? Ei istarommi con le mani a cintola, per non sapere altamente negotiare? Scriverò, dirò, & opererò a modo mio, mentre mi sarà lecito sempre, quasi ch'io non dissi malgrado loro. Iddio m'ha data lingua Lombarda, & ispedita; intelletto semplice, & retto; & persona non cagionevole, ma sana, & aitante: però della lingua voglio servirmi, & alla Lombarda; né voglio mutarla nella Toscana; perché non tengo la Lombarda (con modestia parlando) inferiore alla Toscana, laquale pur si serve delle parole di lombardia, & d'altri luoghi. Voglio usar l'intelletto, & con quella santa, cotanto alla Maestà divina, accetta simplicità: & della vita voglio servirmi in ogni lodato essercitio, per quanto vale: & dica poi, chi vuole, contra me. Tengo questo mio saldo proponimento così impresso nel cuore, che non è per rimoversene mai. Certamente, disse la Signora Beatrice, quando vien fatta, detta, o scritta per alcuno qualche cosa per Giuoco, & per fuggir l'otio cagione di tanti mali, senza toccare altri, è brutta cosa morder quel tale, che l'ha fatta, detta, o scritta: perche sì come ogni uno può distribuire l'attioni sue (mentre non siano inique, & malvagie) a piacer suo, così non può altri essere astretto a vederle, udire, o leggerle contra sua voglia" (1590 ed., 6v-7r).

13 "Insomma parmi di essermi accorto, che, dove ha potuto faticarsi per giovare, non si sia sparmiato; sì che né V. S. che è giudicosa, & gli è amorevole amico; né alcuno simile a lei, né per aventura altri, che non porti nome di crudele, debba, o possa ragionevolmente riprenderlo, né biasimarla; ma più tosto lodarlo . . ." (165).

14 "Parmi . . . che nella lingua non si sia lontanato punto da migliori autori e, se ad alcuno di loro meno severo si è accostato in alcune voci, quantunque nuove, si sia nondimeno sforzato di eleggere le più dolci, le più sonore, le più belle, le più eleganti, le più intelligibili e le più significanti, come sicuro che debbano per la loro docilità, col favore degli scrittori moderni amorevoli e intendentì, domesticarsi ancora in maniera che vengano accettate per nostre, dove ora sono a pena conosciute, e ben da pochi, per istraniere; che intorno alla ortografia egli non abbia parimente traviato da' loro precetti."

15 The whole passage reads as follows: "Quantunque sia mai sempre suto mio principale oggetto il gir sovente armeggiando, & vagando hor quinci, hor quindi, per valli ombrose, & per monti alpestri, a cagione di meritarmi qualche segnalato honore; nulladimeno non mi si è mai scordato in tutto il castigato favellare, ch'appresi (non ha guarì) nella mia tenera giovinezza, non tralasciando etiandio lo studio delle belle volgari lettere per diletto, & per non mescolarmi colla bassezza della sciocca plebe, & per eternare il mio nome per questa via, malgrado della edace germana di Morfeo. Il che peraventura testé m'anderà vendicando con qualche mia sodisfattione appo voi non poca fama di ben terso favellatore, avegnadio, ch'io la reputi leggiera a petto della molta gloria, ch'altronde attendo per vie più certo, sicuro, & più honorato calle; Se Marte, & Bellona (il cui favore unqua non mi venne meno) di presente fatti invidiosi, & emuli alla mia grandezza, non mi congiurano contra, & non mi contrariano, & perversano; Cosa che non paventerebbe però punto l'intrepido, & saldo mio cuore; percioché a lor'onta col proprio natio valore, & co' propri vanni m'estollerei, dove m'invita a sormontare l'immortale occhiuta Dea. Gnaffe, chenti si siano questi miei non inusi discorsi, suggeriti, da cui può fomentare i rimprochi, & imbolare la boce, & fedire chiunque; tali ve li berrrete Mone mie formosc, & dolci; & voi Babbi miei melensi rimbambiti. Non è questo un principio alto, & degno dell'aspettatione c'havevate di me? Anzi dignissimo, disse la Signora Isabella, Toscano nostro gentilissimo da Brescia: Il che mosse riso in tutti; Ma la Signora Beatrice, tosto, disse, che vi vidi aprire la bocca, mi cadé in mente, & giudicai, che

doveste a punto, a punto uscirne con un tale principio. O poteva, soggiunse egli, di meno? A vostro honore, che niuno di voi fin'a quest' hora ha saputo ornare il suo ragionamento pur d'una sola di coteste eleganti parole, come ho fatto io di cotante (mercé della vostra ritentiva) & sete pur Boccacceschi tutti. Credete voi, che si gittasse il danaio, quando mi s'imparava di toscaneggiare? per lo che di nuovo si diede nelle risa. Ma il Conte disse, non vi fate però beffe di quelle parole; che dopo il gran Maestro Boccaccio, il Bembo, il Casa, il Molza, il Guidicicione, & altri famosi scrittori, & degni d'essere imitati da noi, le hanno approbate, & n'hanno d'alcune sparsi, come di preziose gemme, i loro dotti scritti. Cotesto non faccio io, soggiunse egli; ma m'è montato così un humore, per farvi uscire a dire qualche cosa, & quello apunto, c'havete detto. Il Signor Tranquillo, disse il Cavaliere, con quel suo motto ha voluto leggiadramente accennarne, che posto che siano quelle parole belle, buone, degne, preziose, & istimate da que' grand'huomini, non però soneriano altrimenti in bocca di noi in un breve nostro ragionamento, di quello, che s'habbiano peraventura sonato in quella di lui, che l'ha dette per ischerzo: che se essi l'usaron, & di rado, & ne' volumi, & a luogo, & a tempo le usarono, spargendovole per entro opportunamente con meraviglioso artificio, quasi per sollevare, & per ricreare il lettore. Egli è, come dite, soggiunse il Sig. Tranquillo; Poi ripigliato il suo primo dire, seguì. A questo proposito d'apprender lettere Tosche . . .” (1590 ed., 18v-19v).

16 Migliorini 376. Some of these words were frequent targets of scorn. *Guari* was often held up as an example of archaic Tuscan, ridiculed by Equicola and Lenzoni (Pozzi, *Discussioni* 50, 379), Citolini and Tassoni (Migliorini 376, 412). *Testé* was considered too exclusively Florentine by Citolini and Tassoni (Migliorini 376, 412); by Varchi, citing Vellutello (Pozzi, *Discussioni* 582), and Trissino, who put *suto* in the same category (Pozzi, *Discussioni* 134, Migliorini 316). Among the many forms Beni cited as evidence that the modern language was superior to that of Boccaccio were *suto* and *fedire* (*Parte* 1, 7-8). Valeriano considered *melensaggine* and *gnaffe* specifically Florentine (Pozzi, *Discussioni* 87); and he and Aretino both poked fun at *sovente* and *chente* as archaisms (Pozzi, *Discussioni* 50; Migliorini 375); Aretino added *quinci* and *quindi*. In his *Anticrusca* of 1612, Beni says of *chenti* “che troppo affettato anzi da ridere fora stimato hora un tal parlare” (*Parte* 1, 20). By then, in fact, even some members of the Accademia della Crusca deemed *chente* too dead to use (Migliorini 436-37). On the other hand Gelli used *chente* (*Opere* 473), but did consider *buona pezza* and *la bisogna* archaic (*Opere* 475; Migliorini 375). And to confuse matters more, though Beni mocks *chente*, he himself uses *buona pezza* and *etiandio* (e. g., *Parte* 4, 211).

17 Paolo Beni admires Bembo's verse and considers him too learned to imitate Boccaccio's worst faults, but condemns his prose style as “Boccacesco” rather than “dolce, temperato e gentile.” Among its defects, he says, is the frequent use of words like *chenti*, *guari*, and *quantunque*, among others (*Parte* 1, 117-18).

18 This position can be seen in Gelli (*Capricci del Bottaio* V). Words used sparingly by Boccaccio are overused and misused by his imitators: “Piglieranno alcune parole usate qualche volta dal Boccaccio o dal Petrarca, ben che di rado, le quali quanto manco le trovano usate da essi, tanto paiono lor più belle: come sarebbono *guari*, *altresi*, *sovente*, *adagiare*, *soverchio*, e simili; e perché e' non hanno per natura né il vero significato, né il vero suono nell'orecchio, le pongon quasi in ogni luogo, e bene spesso fuor di proposito: e così le vengono a torre la sua bellezza naturale.” (Pozzi, *Trattatisti* 965). See also Speroni's comment on Petrarch's archaisms (*uopo*, *unquanco*, *sovente*), which shine like stars on a clear night (Pozzi, *Trattatisti* 664).

19 He would have liked to “satollar[si] di essa preciosissima Crusca gli occhi, le orecchie, l'odorato, il gusto e tutto il rimanente di [se] stesso” (*Lettere* 147, quoted in Sanjust 78).

20 When Tasso arrived at the Mantuan court in 1586, de' Mori sent him a copy of the *Gioco Piacevole*. They later met and de' Mori helped Tasso obtain the books he needed for his various projects (such as a copy of Olaus Magnus for work on *Torrismondo*). De' Mori did send him the manuscript of his *Lettere*, asking him to put it “sotto la sua finissima

lima" before he sent it to the printers. Tasso suggested a very few changes and returned it with his praise. At another time he wrote three sonnets on the death of one of de' Mori's sons (see Sanjust 73–4; Solerti 1, 502–04). A perusal of the "spoglio linguistico" in Ezio Raimondi's edition of the *Dialoghi* shows that Tasso's own linguistic usage was subject to so many oscillations that it would be difficult to imagine him advising a colleague on these matters. Tasso is consistent, however, in the use of *intiero* and *intieramente* (*Dialoghi* 1, 212), whereas de' Mori ultimately rejects these forms in the last edition of the *Gioco* (28v).

21 The most common alterations in spelling have to do with: single or double consonants (*mamella* / *mammella*, *rubbare* / *rubare*); diphthongization of tonic vowels (*altera* / *alticra*, *intiera* / *intera*); oscillations among *ci* / *ti* / *z* (*datio* / *dacio*, *stuccicando* / *stuzzicando*), between *e* / *i* (*Prencipe* / *Principe*, *gittare* / *gettare*), and between *o* / *u* (*congiunto* / *congionto*, *ridiculosa* / *ridicolosa*); and lenition of intervocalic consonants (*servitore* / *servidore*, *loco* / *luogo*).

22 See, for instance, Claudio Tolomei in *Il Cesano*: "Non mi sdimenticarò già che appresso de' Toscani ancora certi pronomi del caso dritto al piegato si mutano, dicendosi . . . *essi* o *ver eglino*, *di loro*; *esse* o *ver elleno*, *di loro*" (Pozzi, *Discussioni* 247). And yet this could not have been a hard and fast rule if Giovan Battista Gelli, himself a Florentine, writes "da *essi*," "in *essa*" in his work entitled, appropriately enough, *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua* (*Opere* 462–63). Here are some examples of de' Mori's revisions: "A questo sì licto, & si gioioso Carnevale alcuni spiriti gentili procurarono di dare il supremo condimento, col far recitare *l'ultima notte d'esso* con reale apparato una nova Tragicomedia" (1575 ed., 1r); "l'ultima notte di quello" (1580 ed., 5r). ". . . dierono principio a danzare, & per lunga pezza continuaron passeggiando, et talhora *alcuna di esse* framettendovi una gagliarda . . . (1575 ed., 2r); "alcuna di loro" (1580 ed., 6r). "Mentre dimorai poscia in quella antica Città, . . . mi pigliai per piacere d'andar vedendo quel, che di segnalato è in *essa*" (1575 ed., 35v); "in *lei*" (1580 ed., 37v).

23 E. g., "il comandamento vostro, *a cui* intendo esser'obediente" (1575 ed., 2v); "alquale" (1580 ed., 6v). "Il *Gioco*, *di cui parlo*, è di questa maniera" (1575 ed., 3v); "delquale favello" (1580 ed., 7v). "Ne parve scorgere una Vecchiarella, *a cui* tosto ci riducevamo" (1575 ed., 10r); "allaquale" (1580 ed., 13v). "Mi pareva che se ne facesse contra un huomo di matura età, *a cui* . . . venivamo raccomandate strettamente" (1575 ed., 10r); "alquale" (1580 ed., 13v).

24 Boccaccio and Petrarca use both *chi* . . . *chi* and *quale* . . . *quale*. *Altri* . . . *altri*, however, while it occurs in the *Canzoniere*, is not found once in the *Decameron*. Other examples are: "tutti si posero a pensarc *altri* una cosa, et *altri* un'altra" (1575 ed., 5v); "quale . . . quale" (1580 ed., 9v). "Solamente . . . attendevano alla propria salute, apparecchiandosi a gara di porsi *altri* sopra una tavola, *altri* sopra un legno, *altri* sopra il picciolo schifo, & *altri* sopra altre sorti d'istromentii" (1575 ed., 26r); "quale . . . quale . . . quale . . . quale" (1580 ed., 28v).

25 See Giambullari 193: "Et advertiscasi nelle copulative, che *anco* è propria del verso; anche della prosa." Paolo Beni objects strenuously: "Perché usar *ancora* et *anche*, rifiutando *anco* voce senza dubbio più sonora e dolce di *anche* et insieme più regolata, per nascere da *ancora* ch'è la perfetta? che però a me giova con buona gratia del Boccaccio usarla ben volentieri: e seguir oltr'il Petrarca, che a me val per mille, qualch'altro antico e moderno Prosatore. Poscia che il voler in somma che si riservi al verso, non è altro che addurre la nostra lingua ad angustie maggiori senza cagion'alcuna, e, quel ch'è peggio, mostrare di haver poco giuditiosa orecchia. Certamente il Petrarca fece di quest'*anche* sì poca stima, che apena volle fra mille *anco* una o due volte riceverla. (*Parte* 1, 13)

26 E.g., ". . . sapevale male, che dovessero partire indi *tanto* rammaricate" (1575 ed., 1v); "cotanto" (1580 ed., 5v). ". . . quella santa, *tanto* a sua Maestà divina, accetta simplicità" (1575 ed., 3r); "cotanto" (1580 ed., 7r). ". . . reggereste maggior peso, avenga che vi mostriate hora *tanto* debole (1575 ed., 4v); "cotanto" (1580 ed., 9r).

27 Also *gastigo* (1580 ed., 35v) / *castigamento* (1590 ed., 35r), but never, strangely enough, *castigo* / *castigamento* or *gastigo* / *gastigamento*. Beni, however, says of *gastigamento*, “hora veramente riuscirebbe da ridere” (Parte 1, 9–10); and he sees no reason to “sprezzar e fuggir obligo . . . e dir obbligazione” (Parte 1, 12).

28 “Noi poscia senza dir altro *dopo conveniente pezza ci partimmo* (1575 ed., 29v); “dopo conveniente spatio ci dipartimmo” (1580 ed., 31v).

29 E.g., “me n’andai alla loggia per ispedire *alcune mie bisogne*” (1580 ed., 9v); “alcuni miei bisogni” (1590 ed., 9v). “. . . occorrendogli per *alcune sue bisogne* passare a Bologna da Mare” (1580 ed., 15v); “alcuni suoi bisogni” (1590 ed., 15v). “. . . essendo in briga un mio fratello cugino giovanetto molto con certo soldato . . . che il villaneggiava molto, *la bisogna caminò* di modo, ch’egli . . . gli trasse il farnetico di capo” (1580 ed., 38v–39r); “il fatto caminò” (1590 ed., 39r).

30 “. . . il custode del Giardino” (1580 ed., 18r) becomes “chi guardava il Giardino” (1590 ed., 18r). The *Vocabolario della Crusca* lists *custodio* and adds “oggi *custode*.”

31 The *Vocabolario della Crusca* does not list *tartaruga*.

32 Other examples are: “de’ stranieri,” “de’ schiavi” (1580 ed., 20r) / “de gli stranieri,” “de gli schiavi” (1590 ed., 20r); “de’ sciocchi” (1580 ed., 46v) / “de gli sciocchi” (1590 ed., 46v).

33 This change is so prevalent and so striking that it would merit further investigation: why did he use the construction so very often in the earlier editions, and what drove him to change it for the final one? Here are some more examples: “*Venne lodata* sommamente il gentil Enimma, dopo che s’intese la vera sposizione; & *venne confermato* il giudicio, che se ne fece alla prima” (1580 ed., 10v); “*fu lodato . . . fu confermato*” (1590 ed., 10v). “*Quel che vien negato* all’acutezza del mio sottill’ingegno, difficilmente *verrà concesso* alla grossezza dell’ingegno di questi altri Signori” (1580 ed., 28r); “è negato . . . sarà concesso” (1590 ed., 28r). “*Quel c’ho detto* per risposta alla Signora Beatrice, tutto m’è *venuto favellato* solamente per accennarle, che . . .” (1580 ed., 11r); “*ho favellato*” (1590 ed., 11r). “. . . il che non n’era venuto scorto prima” (1580 ed., 16r); “non havevamo veduto” (1590 ed., 16r). “Il che . . . ne poteva parer facilmente sogno, quando il custode del Giardino non n’avesse resi certi ciò essere tanto in essenza, quanto n’era venuto mirato in apparenza” (1580 ed., 18r); “havevamo veduto” (1590 ed., 18r).

34 Examples of changes from words or forms which will not be recognized by the Crusca to ones that will: *hospite* / *hoste* (*Crusca oste*), *allegria* / *allegrezza*, *castigo* / *gastigamento*, *tartaruga* / *testuggine*, *servitore* / *servidore*. Changes from words or forms that will be recognized by the Crusca to ones that will not: *funi* / *gomene*, *forse* / *forsi*, *commodo* / *commodità* (*Crusca comodo*), *omai* / *ormai* (*Crusca omai*, *oramai*), *infermità* / *infirmità*, *maraviglioso* / *meraviglioso*, *autore* / *auttore*. Changes between two forms, neither of which the Crusca will consider correct: *mestiero* / *mestieri* and *mestieri* / *mestiero* (*Crusca mestiere*); *renuntiare*, *rinontiare* / *rinonciare* (*Crusca rinunziare*). Changes between two words or forms, both of which the Crusca will consider correct: *spesso* / *sovente*, *parere* / *aviso* (*Crusca avviso*), *cessare di* / *lasciare di*, *secondo* / *conforme a*, *altramente* / *altrimenti*.

## WORKS CITED

Bargagli, Girolamo. *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*. Ed. Patrizia D’Incalci Ermini. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982.

Battaglin, Deanna. “Il linguaggio tragicomico del Guarini e l’elaborazione del *Pastor fido*.” *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*. Padova: Liviana, 1970. 293–353.

\_\_\_\_\_. “*Salviati e le ‘Osservazioni al Pastor fido’ del Guarini*.” *Atti e Memorie della Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti* 77 (1964–65): 249–84.

Beni, Paolo. *L’Anticrusca*. [Parte prima]. Padova, 1612. Rpt. Firenze: Accademia della Crusca, 1983.

---

\_\_\_\_\_. *L'Anticrusca*. Parte II, III, IV. Ed. Gino Casagrande. Firenze: Accademia della Crusca, 1982.

Castiglione, Baldesar. *Il libro del cortegiano*. Ed. Bruno Maier. 2nd ed. Torino: UTET, 1964.

Faccioli, Emilio. "Ascanio de' Mori." *Mantova. Le Lettere*. 3 vols. Mantova: Istituto Carlo d'Arco, 1962. 2: 501–52.

\_\_\_\_\_. "La vita e gli scritti di Ascanio de' Mori." *Bollettino storico mantovano* 5–6 (1957): 67–83.

Gelli, Giovan Battista. *Opere*. Ed. Delmo Maestri. Torino: Utet, 1976.

Giambullari, Pierfrancesco. *Regole della lingua fiorentina*. Ed. Ilaria Bonomi. Firenze: Accademia della Crusca, 1986.

Migliorini, Bruno. *Storia della lingua italiana*. 2 vols. Firenze: Sansoni, 1988.

Mori, Ascanio de'. *Gioco Piacevole*. 1st ed. Mantova, 1575. 2nd ed. Mantova, 1580. 3rd ed. Mantova, 1590.

\_\_\_\_\_. *Lettere*. Mantova, 1590.

Porcelli, Bruno. "La novella e la narrativa." *Letteratura italiana. Storia e testi*. 4 II. *Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*. Bari: Laterza, 1974. 119–223.

Pozzi, Mario, ed. *Discussioni linguistiche del Cinquecento*. Torino: Utet, 1988.

\_\_\_\_\_, ed. *Trattatisti del Cinquecento*. Tomo 1. Milano-Napoli: Ricciardi, 1978.

Sanjust, Maria Giovanna. "Ascanio de' Mori da Ceno: il miraggio della corte mantovana." *Italianistica* 16 (1987): 51–79.

Solerti, Angelo. *Vita di Torquato Tasso*. 3 vols. Torino: Loescher, 1895.

Tasso, Torquato. *Dialoghi*. Ed. Ezio Raimondi. 3 vols. Firenze: Sansoni, 1958.

*Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venezia, 1612. Rpt. Firenze: Lcosa, 1974.

# Suffering and practical life in the Romantics and in Manzoni

One of the most interesting aspects of Romanticism is its illustration of opposing solutions to problems of life, whether general or stemming from specific historical or social circumstances. We find in fact assertive or submissive persons, the latter usually motivated by religious considerations, though these are not always derived from orthodox Christianity. The renewed emphasis on suffering, as Schenk (100) points out, was a characteristically Romantic trait, though the ancient Greeks had hailed the discipline of suffering and Christian theorists had regularly elaborated on it. In marked contrast to the optimism of the Enlightenment, says Schenk, the Romantics can be said to have rediscovered the inevitability of human suffering; Michelet, for example, styled Géricault "the Correggio of suffering," because his paintings illustrated shipwrecks, mad scenes and executions. Indeed, many Romantics, especially in Continental Europe, adopted a conservative and traditionally Christian position, for the most part Catholic, in reaction to the sterile "illuminismo" of the eighteenth century (Frye 39). For Leopardi, on the other hand, the pointlessness of life should lead us to pity and assist our fellow human beings; our only release is through death, as he states in *A se stesso*. Michele Federico Sciacca puts the point succinctly:

La logica interna del suo pensiero lo porta alla svalutazione totale della vita, a porre come negativa l'esistenza e positiva la sua negazione: la morte, unica consolatrice di una vita senza scopo, spietata e insopportabile perché senza significanza, che non conforta e non redime. Il "pessimismo cosmico" non risparmia nulla, non la natura "matrigna," che per capriccio impone il dolore e per crudeltà alimenta le illusioni, non la virtù degli antichi, il desiderio della gloria, la ricerca del vero, non l'amore, ultimo superstite dei "leggiadri errori." (222-223)

Other Romantics yearned for the infinite or sought escape in nature. Byron, on the other hand, to escape the spiritual vacuity of life,

ha bisogno di vivere sempre in un'atmosfera di passioni tempestose. Anche l'azione egli la cerca non in vista dello scopo da raggiungere, ma per le emozioni che procura: quello che conta non è il possesso dell'oggetto, ma la vibrazione dell'anima (Puppo 47).

Some writers placed their protagonists in specific situations whose conditions overwhelmed them. Goethe's Werther commits suicide for reasons of love, since there was no other way out. The man who takes his life is no coward. In any case, man is transient and his memory lives on only in

the thoughts of his loved ones, but they, too, will vanish and so will all memory of him. Jacopo Ortis commits suicide for patriotic and amorous reasons: only death can bring him peace, for the intensity of sorrow is stronger than any love of life or horror of death and takes precedence over them. As Puppo remarks: "la nobiltà del fine è comprovata e quasi creata dall'intensità della passione con cui esso è voluto. . . . L'intensità passionale giustifica l'azione;" — and here he is referring especially to Jacopo Ortis—"Anche il dolore ha una funzione positiva: solo attraverso il dolore l'anima si nobilita" (47).

Clearly, one could refer to the attitudes of many other writers of the period, but let us deal briefly with suffering in the historical novels of Walter Scott in so far as a parallel can be drawn with *I Promessi Sposi*. In general, Scott, like the English novelists of the eighteenth century, depicts ruling families, the aristocracy or the new bourgeoisie in his nostalgic look at Scotland's past. An exception is *The Heart of Midlothian* which has certain resemblances with *I Promessi Sposi*, as Meiklejohn has pointed out. Here the humble family of the Deans are protagonists, though Jeanie's fiancé and later husband, Reuben Butler, is a clergyman. Christianity governs her attitudes and actions, and she theorizes as Lucia does not. It is interesting that, at one point, she tells Reuben that all must be over between him and her, since she is stained by her sister Effie's action, which would also affect their children—a situation that recurs between Mena and Alfio Mosca in Verga's *I Malavoglia*. A little later, Jeanie,

left alone and separated from all earthly counsel, . . . had recourse to a friend and adviser, whose ear is open to the poorest and most afflicted of his people. She knelt, and prayed with fervent sincerity, that God would please to direct her what course to follow in her arduous and distressing situation . . . (160)

At the end of her prayer, "Jeanie arose from her devotions, with her heart fortified to endure afflictions, and encouraged to face difficulties." She trusts in God to redeem her sister's captivity, but, in fact, she takes definite action by journeying to London and, with the support of the Duke of Argyle, obtains the Queen's promise to intervene with the King and obtain Effie's pardon. Previously, when detained en route at the house of the Stauntons, "The Lord support and direct me!" said Jeanie, "for it seems to be His will to try me with difficulties far beyond my ain strength" (368).

Václav Černý expressed his surprise on noting the passive attitude to suffering and the readiness to forgive in the works of Italian writers of the Romantic period and mentioned Leopardi, Pellico, d'Azeglio and Manzoni: such an attitude was astonishing since conditions were such that Italy should have been "le pays par excellence des esprits enclins à la révolte contre la Destinée injuste" (72). We have referred to Leopardi and Foscolo; Pellico's *Le mie prigioni* (1832) describes his sufferings, endured with patience, but

his Christian forgiveness of the Austrians not only showed his superiority but injured their reputation.

In discussing Manzoni, we must distinguish between his tragedies and *I Promessi Sposi*. The protagonist of *Il Conte di Carmagnola*, recalled to Venice by trickery and condemned to death by the Senate, like other figures in Romantic works is incapable of any positive action and must suffer his fate. In the fourth scene of Act 5, he remembers battles of the past and how, among them,

Era bello il morir. Ma . . . ripugnante  
 Vo dunque incontro al mio destin, forzato,  
 Siccome un reo, spargendo in sulla via  
 Voti impotenti e misere querele?

(5.236–239)

Yet, in the final scene, he tells Antonietta, his wife, Matilde, his daughter, and Gonzaga that death comes from Heaven which accompanies it with such comfort as men can neither give nor take away. As Diana Cristadoro Parra observes:

Ne scaturisce il concetto della morte che è quindi premio per il giusto, che non la recepisce mai dalle mani degli uomini che non potrebbero premiare mai adeguatamente alcuna virtù. Solo a Dio è tale potere e Manzoni, quale estremo premio ai suoi “eroi” ed alle sue “vittime,” dona la morte, perché essi trovino in Dio ciò che invano hanno cercato nel mondo. (36)

Adelchi escapes, by his death, from the suffering and injustices of this life. He had done his duty by supporting his father, Desiderio, in battle against Carlo. It is his sister, Ermengarda, however, who is more related to ordinary human life. Luigi Russo pointed out that she is a “creatura moderna, . . . delicatamente umana e terrena, cioè cristiana di quel cristianesimo tutto calato su questa terra, che è uno dei tratti della religione ottocentesca del Manzoni” (93). Parra, who quotes this passage, aptly comments: “E poi dobbiamo renderci conto che il Manzoni non ha voluto darci una sovrumana Beatrice dantesca, ma l’immagine di una vera donna” (50). Ermengarda is genuinely in love with Carlo:

Amor tremendo è il mio.  
 Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora  
 Non tel mostrai: tu eri mio: secura  
 Nel mio gaudio io tacea; né tutta mai  
 Questo labbro pudico osato avria  
 Dirti l’ebbrezza del mio cor segreto.

(4.148–153)

Yet she is powerless to act in order to reverse her situation or to forget her love.

In the chorus that follows, in addition to lamenting Ermengarda's fate and her being born among the oppressors, the author advises her to end her suffering:

Sgombra, o gentil, dall'ansia  
 Mente i terrestri ardori;  
 Leva all'Eterno un candido  
 Pensier d'offerta, e muori.

(85-88)

Manzoni refers to the sorrow of the slave woman in *La Pentecoste*. She cannot alleviate her suffering by any social action, but should turn to God:

Perché, baciando i pargoli,  
 La schiava ancor sospira?  
 E il sen che nutre i liberi  
 Invidiando mira?  
 Non sa che al regno i miseri  
 Seco il Signor solleva?  
 Che a tutti i figli d'Eva  
 Nel suo dolor pensò?

(65-72)

In *I Promessi Sposi*, Manzoni, for his protagonists, abandons the depiction of a person from high society whose suffering leads to heroic solitude in which he or she is faced not only by social problems, but also by the existential nature of life itself. Carlo Salinari expresses the point as follows:

Nei *Promessi Sposi* il personaggio-protagonista, l'eroe, è sparito, e, al suo posto, compare una folla di gente semplice e oppressa, succube dell'ingiustizia.

The attention of the reader is diverted from the individual to the crowd; thus alla disperazione subentra l'azione e la speranza in un mondo più giusto che alberga nel cuore degli uomini. Adelchi può rappresentare l'intellettuale isolato che, di fronte a un mondo ingiusto, è sopraffatto dall'angoscia e magari cerca la morte; Renzo rappresenta il popolo che non può permettersi il lusso di disperarsi e di sopprimersi e nutre fiducia che le cose possano essere cambiate. (119)

He goes on to indicate that, especially in the second part of the novel, existential elements become dominant, beginning with the episode of the Innominato. The identification of Renzo and especially of Lucia with the crowd should not be carried too far, however, since, as we shall see, they are individuals.<sup>1</sup>

Manzoni's determination to respect the historical conditions and psychology of the earlier seventeenth century meant that, in choosing two humble "contadini" as his chief characters, he could bestow upon them only a very limited culture, of which religion would form a major part. He could also show them, however, as practical, given the concrete tasks imposed by their way of life. In *I Promessi Sposi*, Renzo, Lucia and Agnese must confront

the injustices of a feudal age dominated by the aristocracy and the Church, as well as by foreign rule. Social and political action is impossible either individually or as part of popular movements such as the riots in Milan. Yet Renzo and Lucia take such action as they can, though Renzo learns that, in such a society, open social action is unproductive and dangerous. His journeying and resultant conduct illustrate the descent and ascent discussed by Northrop Frye in *The Secular Scripture* (95–157), though Manzoni is original in his application of the scheme to a humble character. Renzo and Lucia can consider life and its problems from a religious viewpoint, a capacity open to all persons according to Manzoni. As Ferruccio Ulivi comments:

È raro cioè il caso che un individuo sia posto liberamente di fronte a sé (e vedremo i limiti anche dell'Innominato). Ma ciò non vuol dire che l'uomo, un qualsiasi individuo, sia incapace di rifarsi ai principî universali di fondo; gli sviamenti verranno dall'ambiente, dall'educazione ricevuta. Ma la capacità di aprirsi al dettame della responsabilità morale esiste per tutti. (18–19)

No matter how oppressive the social and political conditions, anyone can turn to Christianity for a system of values and a course of action.

Renzo and Lucia are not mere literary figures faced with overwhelming suffering. Renzo is shown as a practical character. He accepts a delay of one week for the wedding, but has his suspicions confirmed by Perpetua's words and compels Don Abbondio to reveal the name of Don Rodrigo. Yet, for religious reasons, he rejects a violent retaliation against Don Rodrigo. He vainly consults Azzeccagarbugli and attempts a forced wedding after paying Tonio's debt to Don Abbondio, so that he and Gervaso can serve as witnesses. Afterwards Renzo is “il più in sé di tutti” (135). At Milan, he understands—contrary to what the mob believes—that the destruction of bakeries will not produce more bread. His subsequent speech (241–243) correctly analyses the political situation. He does not believe the soothing words of the lawyer who has arrested him and, by his shouting, attracts the attention of a crowd and thus is able to escape. On returning to Milan during the plague, he escapes the crowd who think he is an “untore” by joining the “monatti” in a procession of carts carrying corpses. Finally, after threatening to kill Don Rodrigo, he assures Padre Cristoforo that he forgives him and so makes himself worthy to meet Lucia. Renzo remains a humble character, prepared to act to meet circumstances, though the structure of his story indicates a deeper significance of universal import.

Lucia is shown as a young woman who is governed by Christian morality, but who reacts positively rather than appealing abstractly to God. Her only culture is religion, yet she thinks what form her actions should take in conformity with it and when she should consult Padre Cristoforo. She also considers other circumstances related to society and to other characters. Of the numerous critics who have discussed her character, let us quote Rocco Montano:

Lucia non è simbolo della semplicità di cuore, della naturale innocenza. Essa è una che sa, fa le cose consapevolmente, perché ha imparato, e la virtù è diventata la sua seconda natura. Essa non è l'anima ispirata o lo spirito dotato di grande dottrina, animato da grandi propositi e ambizioni.

And

il merito della rivelazione cristiana e dell'insegnamento della Chiesa, il Manzoni sa, è quello di poter portare — per ciò che riguarda la condotta dell'anima, l'elevatezza del sentire — la persona più umile alle altezze delle più istruite. (75)

Lucia's practicality is seen from the beginning. She consulted Padre Cristoforo in regard to Don Rodrigo's advances, but did not tell her mother of them in order to avoid having everyone know. She took the monk's advice to hasten the wedding. Now, when Renzo makes threats against Don Rodrigo, she suggests that they go far enough away so that Don Rodrigo should no longer hear them spoken about — they in fact leave their village at the end of the novel, though for other reasons. She opined "che bisognava veder d'aiutarsi in tutte le maniere" (50). Since Padre Cristoforo could both advise and act, there was a need to inform him of what had happened. When Fra Galdino comes to collect nuts, she gives him so many that he can return immediately to the monastery to summon Padre Cristoforo. She agrees to the forced wedding to quieten Renzo who had exaggerated his threats, but throughout the author makes it clear that she is deeply in love with Renzo.<sup>2</sup> On hearing of Renzo's arrest, escape and possible recapture, she is "la desolata fanciulla," but news of his flight to the territory of Bergamo "fu un gran balsamo per Lucia" (312) and, in all her prayers, "c'era mescolato un ringraziamento" (313).

In the carriage with the "bravi" of the Innominato, Lucia tries to throw herself out by its door and only turns to God when there is no other remedy for her suffering. She uses her religious beliefs to influence the Innominato: "Non torna conto a uno che un giorno deve morire di far patir tanto una povera creatura" and "Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!" (357), because they express the truth of life. Without knowing of his spiritual conflict, Lucia is reanimated by seeing "una cert'aria d'esitazione nel viso e nel contegno del suo tiranno" (358); despite her desperate plight, she is still able to observe his appearance and manner. If he does not set her free, God will do so by having her die and then all will be finished for her. Lucia is the Christian for whom her religion forms part of her character and viewpoint. Though she makes a vow to the Virgin Mary to remain a virgin, Lucia cannot forget Renzo and defends him to Donna Prassede, and finally is desirous of being released from this vow by Padre Cristoforo — a vow that had disturbed her religious position somewhat. Lucia's situation before the Virgin Mary can be contrasted with that of Ginevra in Massimo d'Azeglio's *Ettore Fieramosca*: before a picture of Mary, Ginevra,

“Vergine santa e gloriosa!” diceva alfine con piena d'affetti: “chi son io per meritare la tua pietà? Eppure chi m'aiuterà se tu non m'aiuti? Ecco a' tuoi piedi i miei affanni; vedi ch'io non reggo a questa prova, e non valgo ad uscirne; oh Vergine mia pietosa, mettimi in cuore tanta forza ch'io possa ciò che pur vorrei!” (128)

In the novel of Cesare Cantù, *Margherita Pusterla*, Rosalia, wife of Ramengo, who accuses her of treachery, cries out in the boat:

O Signore, o Madonna Santa! — Ma voi Maria, foste anche voi madre, anche voi portaste un bambino, e fu cercato a morte, e vi toccò di camparlo fuggendo. Deh! traetevi a compassione di me: guardatemi dal cielo: datemi coraggio, datemi forza di passar questa notte, questa notte d'inferno. (144)

Lucia, then, undergoes extreme suffering, wholly possible in the feudal injustice of her age, but remains a practical character and does not become a merely literary character, a prey to despair.<sup>3</sup>

In *I Promessi Sposi* Manzoni relates suffering to the lives of humble people in an unjust society and shows their reaction to it. This reaction stems from their social position and, when it cannot achieve results, they turn to religion. They remain, however, practical persons who constantly seek remedies and who eventually return to ordinary life. In view of their limited culture, they do not speculate on the possibilities of religion or divine attitudes. In the depiction of such characters lies Manzoni's originality.

*University of Toronto*

## NOTES

1 The crowd is not one homogeneous mass for Manzoni. He divides the rioters at Milan into extremists who seek to carry things to excess and “i partigiani della pace” (230), and quotes the opinions of individuals regarding the reasons for the shortage of bread and for views of Ferrer.

2 Manzoni does not refer to any physical contact between Renzo and Lucia and he avoids erotic details; he explains his attitude in *Fermo e Lucia*. See also Giorgio Bárberi Squarotti (20-28), who analyses Manzoni's viewpoint.

3 Lucia's words to Agnese at the house of the tailor after her return from the castle of the Innamorato indicate the depth of her suffering and her trust in God: “No, no, mamma; no!” interruppe Lucia: ‘non gli augurate di patire, non l’augurate a nessuno! Se sapereste cosa sia patire! Se aveste provato! No, no! preghiamo piuttosto Dio e la Madonna per lui: che Dio gli tocchi il cuore, come ha fatto a quest’altro povero signore, ch’era peggio di lui; e ora è un santo” (417).

## WORKS CITED

Bárberi Squarotti, Giorgio. *Manzoni: le delusioni della letteratura*. Rovito: Marra, 1988.  
 Cantù, Cesare. *Margherita Pusterla*. Milano: Rizzoli, 1965.  
 Cerny, Václav. *Essai sur le Titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*. Prague: Aux Editions Orbis, 1935.  
 D'Azeglio, Massimo. *Romanzi*. Ed. Alberto Maria Ghisalberti. Milano: Mursia, 1966.

---

Foscolo, Ugo. *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. In *Opere*. Ed. Mario Puppo. Milano: Mursia, 1969, 6a edizione.

Frye, Northrop. "Il mito romantico." In *Il Romanticismo. Atti del Sesto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*. Eds. Vittore Branca e Tibor Kardos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. 35-52.

\_\_\_\_\_. *The Secular Scripture*. Cambridge: Harvard UP, 1982. Fifth Printing.

Goethe, Johann Wolfgang von. *The Sorrows of Young Werther and Selected Writings*. Trans. Catherine Hutter. New York: Signet Classics, 1962.

Leopardi, Giacomo. *Tutte le opere*. Ed. Francesco Flora. 1. *Le poesie e le prose*. Milano: Mondadori, 1945. 2a edizione.

Magnino, Bruna. *Romanticismo e cristianesimo*. 3. *Valori e problemi*. Brescia: Morcelliana, 1963.

Manzoni, Alessandro. *Tutte le opere*. Eds. Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti. 1. *Poesie e tragedie*. Milano: Mandadori, 1957. 2, Tomo 1. *I Promessi Sposi*. Milano: Mondadori, 1965. 3a edizione.

Meiklejohn, Matthew F. M. "Sir Walter Scott and Alessandro Manzoni." *Italian Studies* 12 (1957). 91-98.

Montano, Rocco. *Comprendere Manzoni*. Napoli: G. B. Vico Editrice, 1973.

Parra, Diana Cristadoro. *Clarità della morte nell'opera di Alessandro Manzoni*. Poggibonsi: Lalla, 1984.

Puppo, Mario. *Il romanticismo*. Roma: Editrice Studium, 1973. 2a edizione.

Russo, Luigi. *Ritratti e disegni storici*. Firenze: Sansoni, 1965.

Salinari, Carlo. "Struttura ideologica dei Promessi Sposi." In *Manzoni scrittore europeo. Atti del Congresso Internazionale di Studi Manzoniani (Salerno 1974)*. Ed. Pietro Borraro. Salerno: Comitato Salernitano della Dante Alighieri, 1976. 111-125.

Schenk, Hans G. *The Mind of the European Romantics*. Oxford: Oxford UP, 1979.

Sciacca, Michele Federico. *Il pensiero italiano nell'età del Risorgimento*. Milano: Marzorati, 1963.

Scott, Walter. *The Heart of Midlothian*. London: J. M. Dent, Everyman Edition, 1947 (Rpt.).

Ulivi, Ferruccio. *Figure e protagonisti dei Promessi Sposi*. Torino: Edizioni Rai, 1967.

# *Sotto il sole giaguaro di Italo Calvino: viaggio attraverso le sensazioni a braccetto con la retorica*

Le sensazioni e la retorica, la dimensione della percezione e quella delle parole: ecco due mondi opposti, in continua tensione, ma che si attirano come calamite. Tale enigmatico fenomeno di opposizione-attrazione ha affascinato Italo Calvino fin dalle sue prime opere, portandolo a giostrare la sua abile penna tra la realtà concreta delle cose, la spontaneità delle immagini, l'astrazione del pensiero e l'impalpabilità del linguaggio; tutto ciò, nel tentativo di creare una letteratura che sappia rappresentare con armonia questi elementi contrastanti. Con il suo romanzo postumo *Sotto il sole giaguaro*, Calvino accompagna, per l'ennesima volta, il suo fedele lettore in un viaggio di scoperte e rivelazioni: intrepida, la sua scrittura accoglie la sfida e cerca di descrivere la percezione sensoriale della realtà.

Per capire cosa si cela dietro a tale difficile impresa, facciamo un passo indietro nella produzione calviniana e rileggiamo le prime righe di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. (3)

Ecco che, in quanto lettori, ci troviamo chiamati in causa dal testo stesso che ci accingiamo a leggere, come se la nostra realtà si ritrovasse di colpo immersa nella dimensione esistenziale del romanzo. Si tratta di una sostituzione propriamente metaforica; in questo caso produciamo un senso nuovo grazie al trasferimento del significato di un elemento assente dal testo, ma conosciuto dal lettore — riferimento alla vita, — ad un elemento presente testualmente, ma ancora sconosciuto — la vita nel (e del) testo stesso. Questo trasporto di senso, che conduce alla comprensione, si attua come processo interpretativo bidimensionale. Il lettore deve in parte utilizzare la sua intuizione ed in parte la sua capacità di concettualizzare per poter trarre senso dal testo.<sup>1</sup> Egli, cioè, oscilla continuamente tra i due termini che costituiscono la metafora in questione, cioè passa dal testo al mondo, dal mondo al testo. Si sovrappongono così la realtà quotidianamente conosciuta con quella presentata dal sistema narrativo. Il mondo interno prodotto dalla letteratura s'intreccia con il mondo esterno che il testo presenta. In questo modo il linguaggio denotativo, che riproduce la realtà, lascia spazio a quello metaforico, che crea *una* realtà. Studiando i meccanismi di produzione e di comprensione della metafora, Fonzi e Sancipriano sottolineano che

la funzione fondamentale del linguaggio metaforico è quella di conciliare l'interiorità con l'esteriorità, il soggettivo con l'oggettivo e di far sì che tale conciliazione sia comunicabile . . . Il linguaggio denotativo ha la funzione di *rispecchiare* la realtà, mentre il linguaggio metaforico ha la funzione di *creare* una nuova realtà . . . Esso è *più limitato* in quanto non garantisce, come quello denotativo, la comprensione . . . Tuttavia il linguaggio metaforico è *più esteso* di quello denotativo proprio perché ha in sé quella potenzialità creativa che non impone limiti all'accostamento di elementi, alla creazione di nuovi significati. Rispecchiare la realtà significa infatti essere condizionati da essa, creare la realtà significa padroneggiarla. (15-16)

I concetti di *mimesis* e *poiesis* acquistano in questa prospettiva un nuovo valore ed entrano in un rapporto di complementarietà. Se da un lato la mimesi come imitazione della realtà si oppone alla poiesi, dall'altro anche l'atto di riprodurre è un'operazione creativa di tipo conoscitivo. Ne è agente il lettore che vuole capire il processo artistico e la rappresentazione del mondo che da esso risulta. Si tratta di azionare un trasferimento metaforico con finalità euristica, cioè di proiettare per intuizione e concettualizzazione il senso del conosciuto sull'ignoto.<sup>2</sup> Tale processo può avvenire se consideriamo la funzione narrativa in complicità invece che in opposizione con la realtà.

Riprendendo i concetti aristotelici di *mythos* (storia), *mimesis* (imitazione del mondo in atto) e del loro rapporto, Singer sottolinea che: I) il testo di narrativa, per essere tale, necessita della mediazione di una realtà, dunque della mimesi come supporto per la storia; II) la rappresentazione è un'espressione linguistica che si organizza strutturalmente per permettere la riflessione; III) la metafora, in senso esteso, è lo strumento retorico utilizzato per collegare il referente reale con quello testuale. La metafora produce un'interazione dinamica che trasferisce il senso dai mondi finti a quelli reali (e viceversa), creando così un ponte tra sistemi referenziali diversi (1-45).<sup>3</sup>

La verità e la logica metaforiche escono ovviamente dai parametri del discorso razionale ed oggettivo — discorso d'altronde irrealizzabile in modo assoluto — per fondare una conoscenza intuitiva e percettiva della realtà. Questo tipo di processo cognitivo riconosce che la relazione tra soggetto ed oggetto è complementare e necessaria per definire l'esistenza dell'essere. Scrivono Fonzi e Sancipriano:

Ci sembra quindi di poter individuare un mondo metaforico, diverso dal mondo fisico obiettivo, che è compito della metafora fare emergere alla coscienza. Se nella realtà obiettiva l'oggetto è definito, è circoscritto spazialmente e temporalmente, nella realtà metaforica l'oggetto partecipa delle caratteristiche di altri oggetti, è sincreticamente fuso con il contesto, ha un significato labile che varia a seconda della tonalità affettiva del soggetto. Il mondo metaforico è quindi essenzialmente un mondo di partecipazione in cui il soggetto e l'oggetto sono indifferenziati; esso sta alla base di quella conciliazione creativa e consapevole dei due poli che si verifica nella metafora. (5-6)

Lo sconvolgimento dei livelli referenziali e la forza creativa e conoscitiva accordata alla metafora (tematica tipicamente post-moderna) ci ripropongono

quesiti ontologici ed epistemologici. Chi siamo in rapporto al testo? Qual è la realtà? Come riconoscerla? Quale tipo di forma di conoscenza adottare? Ecoci nell'*impasse* contro la quale la teoria critica della decostruzione si trova impotente. Siamo cioè al centro della dicotomia tradizionale tra conoscenza oggettiva della realtà esterna e conoscenza condizionata soggettivamente. Se da un lato l'Illuminismo dissacra il valore del mito grazie alla potenza della ragione, dall'altro esso fornisce i mezzi stessi per spingersi oltre alla fede nella razionalità. Come produrre la conoscenza oggettiva se soggetto ed oggetto vivono un'interrelazione continua ove apparato cognitivo e percettivo interferiscono costantemente uno con l'altro? La verità assoluta ed universale non esiste; impera dunque un logocentrismo "malato" perché può dire tutto ma mai né il vero né l'assoluto. Soluzione: gettarsi a capofitto in una realtà che altro non è se non un gioco di parole, lasciarsi prendere dalla vertigine del *logos* e del sovrappiù di senso. Questo gesto propone un discorso molteplice, polisemico, opaco, autocritico, autorappresentativo, circolare. Ovvero un discorso che si afferma come struttura retorica il cui unico potere è di dichiarare apertamente la propria essenza. E l'essere umano? Egli è il "verbo", esiste grazie alla parola attraverso la quale comunica cioè vive in un ambiente sociale, dunque egli è a sua volta oggetto retorico. Ma veramente non c'è più via di uscita dal labirinto del logocentrismo e della significazione sempre procrastinata, poiché indicibile e indefinibile in modo assoluto?

Calvino ci propone un'alternativa con *Sotto il sole giaguaro*. Egli utilizza la ricchezza significativa dei tropi per suggerire al lettore nuove possibili soluzioni per nominare ed interpretare il mondo ed il testo. La "retorica" calviniana opera con le parole, ma chiama in causa le facoltà percettive che permettono di giocare con la memoria, l'immaginazione, le emozioni, la psiche ed il fisico. Due chiarimenti: I. siamo nell'ambito del testo inteso come metafora di come l'individuo può giungere alla conoscenza della realtà; II. il "modus operandi" in cui la metafora giunge ad un tipo di sapere può fungere da modello cognitivo ed è il metodo dell'interrelazione (combinazione di sensi, concetti, intuizioni, parole). Come scrive Eco:

Non si tratta di dire che esistono anche metafore visive (all'interno dell'universo visivo bisognerà distinguere i sistemi figurativi, quelli gestuali e così via) o che esistono anche – forse – metafore olfattive o musicali. Il problema è che la metafora verbale richiede spesso, per essere in qualche modo spiegata nelle sue origini, il rinvio a esperienze visive, auditive, tattili, olfattive . . . Non ci interessa la metafora come ornamento, perché se fosse solo questo . . . essa sarebbe completamente spiegabile nei termini di una teoria della denotazione. Interessa come strumento di conoscenza additiva e non sostitutiva. (*Semiotica* 143)

Metafora come conoscenza "additiva" che ha il potere di valicare i limiti delle categorie logiche e delle definizioni denotative. Come? Considerando il testo come messaggio linguistico, possiamo dire con Singer che la metafora è un'attività testuale, ma dinamica, che mescola i meccanismi della produzione di senso:

Metaphoric meaning arises from a transgression of contextual limits and thereby entails a reconstruction of the discursive ground from which it springs . . . By definition a transference of meaning across categorical boundaries. (23)

Essa implica infatti un processo transfrastico ed intertestuale. I cinque sensi sono alla radice della comprensione; la scrittura e la lettura si inseriscono poi di fianco a loro per registrare la storia e produrre un futuro possibile dell'umanità — potremmo parlare dunque di sette sensi. Ricordiamoci qui di una conosciuta metafora medioevale (si vedano Allan di Lille, Ugo da San Vittore): il mondo è il libro scritto da Dio, dunque per conoscere e capire i fenomeni della realtà bisogna leggere il mondo come un libro. Alla base della tematica calviniana sta quindi un problema prettamente epistemologico affrontato però in termini retorici — discorso della convinzione, della possibilità e della probabilità, arte (*techne*) del sillogismo, ordine del desiderio — e non in termini filosofici o scientifici — discorso della verità assoluta, della conoscenza oggettiva, della ragione, dell'ordine logico.

*Sotto il sole giaguaro*, di pubblicazione postuma, raccoglie tre racconti il cui *leitmotiv* è la percezione della realtà attraverso i sensi. Questa tematica esplicita sussume il problema, tipicamente calviniano, del processo della lettura. L'enfasi messa sulla percezione sensoriale suggerisce al lettore l'uso di tale strumento per attuare la lettura dell'opera. Singer intravede nella narrativa moderna un interesse particolare per i processi di ricezione del testo (l'epifania di Joyce); leggere deve essere un momento di trasformazione: "The mind placing itself again in the turbulent flux of experience" (27). In *Sotto il sole giaguaro* si tratta di leggere e *percepire* il testo attraverso i sensi descritti: l'olfatto ne "Il nome, il naso", il gusto in "Sotto il sole giaguaro", l'uditivo in "Un re in ascolto".<sup>4</sup> I tre testi si dispiegano su vari assi temporali e spaziali. In quanto racconti, non sono centrati sulla progressione lineare degli eventi e non si svolgono in luce di una catarsi finale, di una risoluzione dei quesiti o di un "dénouement". Frammentati per quanto riguarda la loro struttura narrativa, i tre racconti sono in effetti perfettamente coordinati a livello delle isotopie semantiche, della tematica e del messaggio da interpretare e cioè: la dimostrazione scritta del potere dei sensi che vuole fissarsi nel circuito della comunicazione per raggiungere il pubblico. Grazie a questa strategia narrativa il lettore ha la libertà di scegliere il punto da cui iniziare o terminare il libro; egli è invogliato dalla divisione testuale a designare momenti distinti alla lettura di ogni racconto. In tal modo, il lettore può dedicarsi a suo piacimento allo studio di uno dei sensi, concentrandosi sulle sensazioni risvegliate dalla narrazione ed instaurando così un contatto empatico tra la sua realtà sensoriale ed il testo.

Nel racconto iniziale la narrazione in prima persona conduce il lettore in un andirivieni tra eventi diversi del passato: iniziamo con la decadente Parigi per passare alla savana della preistoria, poi allo spirito ribelle dell'Inghilterra degli "Hippies"; approdiamo, ogni volta che il narratore prende fiato (nel

testo degli spazi bianchi interrompono il flusso del discorso), ad un tempo ed un luogo diverso. Ciò che conferisce al frammentato racconto unità e coerenza è l'inseguimento di una traccia: il profumo lasciato da una presenza femminile. Questo indescrivibile ed inconfondibile odore passa attraverso gli episodi sviluppati in luoghi e tempi diversi, permea le righe del testo, fino ad impregnare perfino l'olfatto del lettore condotto da questo nell'intreccio del racconto. Profumo: guida verso l'identità di una persona, mezzo di classificazione, punto di orientamento, lessico dell'"alfabeto dell'olfatto" (*Sotto 7*), strumento della conoscenza, elemento narrativo di coordinazione:

Era appunto questo che io chiedevo alla precisa esperienza di Madame Odile: di dare un nome a una commozione dell'olfatto che non riuscivo né a dimenticare né a trattenere nella memoria senza che sbiadisse lentamente . . . In questo andirivieni nella scala degli odori mi perdevo, non sapevo più discernere la direzione in cui inseguire il mio ricordo, sapevo solo che in un punto della gamma s'apriva un vuoto, una piega nascosta dove s'annidava quel profumo che era per me tutta una donna. (*Sotto 11*)

E non facevamo forse così quando la savana la foresta la palude erano una rete d'odori e correvamo a testa bassa senza perdere il contatto col terreno aiutandoci con le mani e col naso a trovare la strada, e tutto quello che dovevamo capire lo capivamo col naso prima che con gli occhi . . . tutto è nel naso, il mondo è il naso, noi del branco è col naso che sappiamo chi è del branco e chi non è del branco, le femmine del branco hanno un odore che è l'odore del branco, e poi ogni femmina ha un odore che la distingue dalle altre femmine. (*Sotto 12*)

Così la gente la riconosco dall'odore . . . E io mi ricordo che stavo andando a mettere i pennies nella stufa e mi rialzo mi stacco dall'isola del suo odore continuo la mia traversata in mezzo ai corpi sconosciuti in mezzo a odori incompatibili anzi repulsivi, cerco . . . nel buio nel chiuso nel fato dei corpi, adesso devo attraversare di nuovo per ritrovare quella ragazza di cui non so che l'odore, è difficile cercare nel buio ma anche se la vedessi come faccio per sapere se è lei non so altro che l'odore. (*Sotto 15-17*)

Quando i profumi si mescolano e la traccia si perde, allora il frammentato racconto riconduce le tre dimensioni narrative dagli stili diversi – Parigi, stile ricercato e decadente; savana primitiva e Inghilterra "hippy", linguaggio duro, diretto, dal ritmo serrato e veloce, dalla punteggiatura ridotta al minimo – ad un'unica tematica finale: il riconoscimento della morte. Nella morte la figura femminile perde il suo odore e la sua identità; resta solo l'eco del suo sentore in mezzo al miscuglio disgustoso di altri odori, altre identità, rimane una tenue scia associata oramai ad immagini di decadimento, al *nome* della morte:

Già nell'atrio mi raggiunge un odore di fiori pesante, come di vegetazione imputridita; . . . ma riconosco il fondo, l'eco del profumo che non somiglia a nessun altro, oramai fuso con l'odore di morte come se fossero stati inseparabili da sempre.

E quell'odore che seguivo è laggiù che si è perso, è laggiù che a seconda di come tira il vento viene fuori insieme al fetore di cadaveri sbranati al fiato degli sciacalli che li sbranano ancora caldi al sangue che si asciuga sulle rocce al sole.

E a tirarla fuori per le sue gambe rigide sento il suo odore dentro quell'odore asfissiante, il suo odore che cerco d'inseguire e di distinguere nell'ambulanza nel pronto soccorso negli odori di disinfettanti e di liquame che scola dai tavoli di marmo dell'obitorio e l'aria ne resta impregnata specialmente quando fuori il tempo è umido. (*Sotto 22-24*)

Grazie ad un'utilizzazione retorica della scrittura — parola tecnicamente de-streggiata, atta a creare le condizioni per commuovere, trascinare, far sentire al lettore il concreto, “l'odore” delle immagini — Calvino è in grado di far percepire e riconoscere dal suo lettore la potenza del senso dell'olfatto. Come suggerito dal titolo del racconto, “Il nome, il naso”, il valore dell'odore sta nel poter nominare con sicurezza, senza errori e senza ambiguità l'oggetto del desiderio, cioè l'oggetto da conoscere che abita la nostra realtà. Nel momento in cui quest'oggetto viene a mancare, anche il suo profumo svanisce ed il fatto di riconoscerlo e di nominarlo non ha più importanza.

Nel suo cammino attraverso la storia, Calvino si sofferma su tre momenti distinti eppur collegati del viaggio dell'umanità verso la conoscenza. Perché questa scelta? Perché la preistoria, l'inizio del nostro secolo, gli anni sessanta furono tre periodi in cui l'individuo si rivolse spontaneamente alla percezione sensoriale per conoscere la sua realtà; nel primo momento si trattò di necessità, in quelli seguenti di un ritorno nostalgico e ribelle all'euforia dei sensi, alla libertà di affermare il proprio modo individuale di sapere. Nella preistoria l'uomo si spinge dalle sue quattro gambe verso l'alto, inizia a camminare eretto ed a scoprire nuovi modi di capire il suo mondo, cambia la sua prospettiva sulle cose, vuole capire l'insieme non solo il dettaglio, vuole vedere lontano. Il naso non gli basta più, ha bisogno di altri sensi:

Ci sono certi tra di noi che hanno preso l'abitudine di camminare senza posare mai le mani per terra . . . A tenere il naso quassù sospeso nell'aria certo le cose che si perdono sono tante: notizie che puoi tirar fuori annusando la terra con tutte le tracce di bestie che ci sono passate, annusando gli altri del branco specialmente le femmine. Ma si hanno in cambio altre cose: il naso più asciutto che sente odori lontani portati dal vento i frutti degli alberi le uova degli uccelli nei nidi. E gli occhi aiutano il naso, afferzano nello spazio le cose, le foglie del sicomoro, il fiume, la striscia azzurra della foresta, le nuvole. (*Sotto 20-21*)

Nella descrizione di quest'essere primitivo, per la prima volta tentennante su due gambe, si racchiude metaforicamente l'evoluzione della conoscenza. Come l'individuo preistorico non si accontenta dell'olfatto e si rivolge ai cinque sensi per conoscere ciò che lo circonda, così quello del ventesimo secolo non accetta più di conferire esclusivamente al linguaggio tutto il potere di cognizione e trasmissione della realtà. Calvino dunque propone una

conciliazione tra sensi e parola; egli utilizza la scrittura — grafema delle sue parole — per rieducare il lettore all'uso dei sensi, alla lettura delle sensazioni, alla conciliazione dell'intuizione, della percezione e della logica. Imparando la lezione, possiamo congetturare la nostra "lettura" come un insieme di relazioni a più livelli delle nostre facoltà intellettuali e percettive. Iniziamo dalla copertina stessa del testo ove *vediamo* rappresentati dei segni multicolori, organizzati in sequenze, strutturati secondo un ordine sintagmatico (orizzontalità) e paradigmatico (verticalità). Si tratta di un particolare dell'opera di Vasilij Kandinskij, *Successione*. Come i tre testi seguenti, anche questo è un frammento, un racconto estratto dall'insieme del quadro, una serie di geroglifici, forma di scrittura, forma di comunicazione, forma di rappresentazione e di conoscenza. Questi segni colpiscono i nostri sensi di lettori e producono una sensazione, un senso, causato da più fattori: dai loro colori, dalla loro successione, dalle associazioni mentali della nostra psiche, dalla vicinanza con il testo scritto che segue. Iniziamo finalmente la lettura dei racconti avendo già uno schema mentale ove sono registrate queste prime impressioni che inevitabilmente colleghiamo al testo. Non è solo la parola che può conferire un significato al discorso letterario; anche la conoscenza noetica e quella estetica possono produrre senso. In *Sotto il sole giaguaro* è forse proprio questo tipo di sapere a conferire significato al testo. Si tratta di una conoscenza intesa come percezione di apparenze e di fenomeni, come registrazione di sensazioni che passano dall'atto della lettura a quello della costruzione mentale attraverso le intuizioni e le associazioni.

Ecco che nel secondo racconto, dal titolo omonimo al libro,<sup>5</sup> la decodificazione della realtà avviene nuovamente tramite i sensi — la vista, il gusto — ed è descritta dalla parola. La voce narrante, nuovamente maschile, ci porta in Messico ed è a tratti accompagnata da quella di una donna. Siamo in una dimensione presente, immersi nei profumi seducenti della natura solare e nei piccanti sapori della cucina messicana, ma ci troviamo anche nel misterioso passato dei polverosi ed assolati templi aztechi. Il racconto si apre con un'immagine di un quadro che il narratore e la sua compagna studiano attentamente, mettendo in risalto, fin dall'inizio, la complicità testo-quadro-parola-sensazioni:

La prima cosa che avevamo notato era un *quadro* . . . Il quadro era una grande tela oscura che rappresentava una giovane monaca e un vecchio prete, in piedi, affiancati, le mani leggermente staccate dal corpo, quasi sfiorandosi . . . La parte inferiore del quadro era occupata da una lunga didascalia, in fitte righe d'una angolosa scrittura corsiva, bianco su nero . . . La ragione per cui venivano ritratti insieme era lo straordinario amore (la *parola* nella pia prosa spagnola si presentava carica del suo anelito ultraterreno) che aveva legato per trent'anni la badessa e il suo confessore, un così grande amore (la *parola* amore nella sua accezione spirituale sublimava ma non cancellava l'emozione corporea) che quando il prete era venuto a morte, la badessa, di vent'anni più giovane, nello spazio di un giorno, s'era ammalata ed era spirata letteralmente d'amore (la *parola* bruciava d'una verità in cui tutti i significati convergono)

per raggiungerlo in cielo.

Olivia, che sapeva lo spagnolo meglio di me, m'aiutò a decifrare la storia . . . ; e furono queste le sole parole che ci venne da scambiare durante e dopo la lettura, come ci trovassimo in presenza d'un dramma . . . Così cerco di descrivere quel che provavo io: il senso d'una mancanza, d'un vuoto divorante. (Sotto 29-30) [enfasi mia]

Iniziamo anche qui (come noi lettori del libro iniziamo dal frammento di Kandinskij) da un quadro da decifrare, ma il narratore si dichiara insoddisfatto di fronte alle sue parole descrittive. In breve, ci rendiamo conto che tutto il racconto è un esercizio per segnalare con il linguaggio quello che solo le sensazioni sanno tradurre: il rapporto erotico tra narratore-donna-cibo-sapere. Poiché si tratta di un testo scritto, il render presente e il far sentire al lettore questa relazione richiede l'uso di figure retoriche (metafora, similitudine, metonimia, sineddoche, sinestesia) che agiscono direttamente sull'emotività, l'intuizione e l'immaginazione del lettore. La percezione della realtà testuale deve avvenire "concretamente" come se si trattasse della realtà esterna al racconto. Per esempio, ecco alcuni momenti in cui Calvino riesce a conseguire tale effetto:

L'idea delle monache evocava in noi i sapori di una cucina elaborata e audace, come tesa a far vibrare le note estreme dei sapori e ad accostarle in modulazioni, accordi e soprattutto dissonanze che s'imponessero come un'esperienza senza confronti, un punto di non ritorno, una possessione assoluta esercitata sulla ricettività di tutti i sensi. (Sotto 31)

Da una località all'altra il lessico gastronomico variava proponendo sempre nuovi termini da registrare e nuove sensazioni da distinguere. (Sotto 34)

In realtà invece il desiderio che tutta la sua persona esprimeva era quello di comunicarmi ciò che sentiva: di comunicare con me attraverso i sapori, o di comunicare coi sapori attraverso un doppio corredo di papille, il suo e il mio. (Sotto 35-36)

Era la sensazione dei suoi denti nella mia carne che stavo immaginando, e sentivo la sua lingua sollevarmi contro la volta del palato, avvolgermi di saliva, poi spingermi sotto la punta dei canini. (Sotto 51)

Come nel primo racconto, anche qui ritorna il tema della morte come fine della percezione e della necessità di conoscere. Solo che ora si tratta della vita che continua come fosse già la morte, poiché privata delle sensazioni: "Forse la morte del tempo riguarda solo noi", rispose Oliva, 'noi che ci sbraniamo facendo finta di non saperlo, facendo finta di non sentire più i sapori . . .' (Sotto 49). Calvino insiste dunque sul valore intrinseco della percezione come strumento fisiologico per conoscere la realtà e soprattutto come attributo specifico dell'essere umano. Privo di sensazioni l'individuo

è inesistente, non comunica né all'altro né a sé stesso. Sensazioni e parola si completano in una logica della vita che non deve essere necessariamente quella della ragione e della verità assolute ed oggettive. Anche l'intuizione e la percezione conducono ad un sapere: "Il nome, il naso", "Sapore, sapere", ci dice Calvino (Fonzi e Sancipriano 5-6).

Con "Un re in ascolto" siamo kafkianamente prigionieri, lettori e protagonista, di un palazzo di cui è descritto il labirintico interno, il sottosuolo pieno di cunicoli misteriosi e la circostante città. La rappresentazione di tali luoghi non passa per la vista, ma per l'udito: è l'orecchio che vede. Il protagonista è un re bloccato fisicamente nel suo ruolo; l'autorità gli è conferita esclusivamente dalla sua posizione precaria sul trono:

Del resto, che bisogno avresti di darti tanto da fare? Sei re, tutto quello che desideri è già tuo . . . Insomma, tutto è stato predisposto per evitarti qualsiasi spostamento. Non avresti nulla da guadagnare, a muoverti, e tutto da perdere. Se t'alzi, se t'allontani anche di pochi passi, se perdi di vista il trono anche per un attimo, chi ti garantisce che quando torni non ci trovi qualcun altro seduto sopra? Magari uno che ti somiglia, uguale identico. Va' poi a dimostrare che il re sei tu e non lui! Un re si distingue dal fatto che siede sul trono, che porta la corona e lo scettro. Ora che questi attributi sono tuoi, meglio non te ne stacchi nemmeno per un istante. (Sotto 62-63)

Lo stile narrativo è coerente all'immagine statuaria del re: non si tratta come nei racconti precedenti di una narrazione di eventi in prima persona, ma di un monologo del narratore che si rivolge al suo narratario. Questi è il re stesso, la seconda persona interrogata ma privata della possibilità di esprimersi direttamente. Poiché bloccato sul trono nella prigione delle sue funzioni politiche, il re vive solo attraverso l'udito che gli permette di sentire e percepire il mondo. Il narratore può dunque descrivere solo i particolari psicologici, i gesti, le sensazioni di questo personaggio-orecchio. Ogni suono prodotto nello spazio del palazzo viene interpretato, decodificato, come un messaggio in alfabeto morse o in codici segreti:

Vicino al trono c'è uno spigolo del muro da cui ogni tanto senti venire una specie di rimbombo: colpi lontani come il bussare a una porta. C'è qualcuno che picchia dall'altra parte? . . . Sono segnali? . . . Allungando il braccio puoi battere col pugno contro lo spigolo. Ripeti i colpi come li hai uditi . . . Hai stabilito un dialogo? Per dialogare dovresti conoscere la lingua . . . Sono segni traducibili in un codice? Qualcuno sta formando lettere, parole? (Sotto 74-75)

Tutto il mondo è percepito attraverso i rumori: il tempo è la ripetizione di suoni conosciuti, il contatto con altri umani è il tocco su una parete, la città è un ronzio che viene dalla finestra, la donna è una voce sconosciuta ed incantevole. Si instaura gradualmente una relazione metaforica tra re e palazzo. Si tratta di un rapporto necessario: il re può sentirsi vivere solo attraverso i messaggi che gli invia il suo palazzo. Solo così, cioè facendosi un'immagine del mondo e confrontandosi con l'esistenza dell'"altro", egli acquista un'identità. Assistiamo ad una lenta trasformazione:

---

Il palazzo è un orologio. (*Sotto* 65)

Nel grande lago del silenzio in cui tu galleggi sfociano fiumi d'aria mossa da vibrazioni interruttive; tu le intercetti e le decifri, attento, assorto. Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti; tu sei appiattito in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re. (*Sotto* 66)

Il palazzo è il corpo del re. Il tuo corpo ti manda messaggi misteriosi, che tu accogli con timore, con ansia. (*Sotto* 71)

Grazie all'udito il re capta e capisce la sua realtà. Questa conoscenza è però di tipo speculativo, intuitivo: è la conoscenza della metafora. Il re percepisce le pulsazioni del mondo circostante e le trasforma nella sua mente in immagini, in oggetti concreti, utilizzando spesso il vocabolario che conosce per definire ciò che non ha ancora presente (vedi nella citazione precedente lo scambio di termini anatomici ed architettonici). Si crea la realtà "immaginando intorno a ogni segno sonoro pareti, soffitti, impiantiti, dando forma al vuoto in cui i rumori si propagano" (*Sotto* 70). Conoscere vuol dire udire: "Ciò che i tuoi orecchi cercano di apprendere, su di te, sul tuo destino" (*Sotto* 68). Desiderare vuol dire udire: "T'attrae quella voce in quanto voce, come si offre nel canto" (*Sotto* 82). Vedere vuol dire udire: "La voce di donna che ti chiama e la tua voce che la chiama devi captarle insieme nella stessa intenzione d'ascolto (o vuoi chiamarlo sguardo dell'orecchio?)" (*Sotto* 84-85).

Il re mantiene la sua identità fintantoché resta concentrato con l'udito sul suo palazzo che gli invia ripetutamente gli stessi segnali, ma il desiderio — come negli altri racconti è la donna, la voce di donna, la voce di un'altra vita — disturba la comunicazione. I suoni vengono ora dalla città, dall'esterno ignoto, da un mondo che il re non possiede e dunque non esiste: "È inutile cercare te stesso in un mondo che non t'appartiene, che forse non esiste" (*Sotto* 87). Ma oramai il "rumore" si è inserito nei messaggi, i rumori si mescolano e non sono più identificabili, un'esplosione invade lo spazio e paradossalmente il fragore del caos crea il silenzio. Ora è necessario rivolgersi ad altri mezzi per conoscere, ad altri sensi. Il re si destà come da un incubo e si guarda intorno, sente il vento sul viso, ode i rumori della città che si risveglia. Finalmente, all'esterno del palazzo e della prigione del potere, il re è libero dal giogo delle congetture mentali impostegli dall'unico mezzo di conoscenza disponibile: il suo udito. La vita è questione di sinestesia, di associazioni d'immagini, di percezioni accostate, di trasposizioni di senso e sensazioni, di metafore continue.<sup>6</sup>

Procedendo nella lettura dei tre racconti, percepiamo dunque con un certo disagio — presto si trasformerà in infatuazione, eccitazione, "jouissance" — che

il linguaggio ed i suoi alfabeti non sono gli unici mezzi che ci comunicano un messaggio, benché ci troviamo all'interno del reame della scrittura. Il testo stesso denuncia con innovative analogie tra scrittura, parola e sensazioni la debolezza della parola denotativa, oggettiva, considerata solo come strumento di una descrizione logica e razionale della realtà, priva di creatività e delle congetture fantastiche ed intuitive proprie all'umanità. Scrive Calvino con tono nostalgico:

Come epigrafi in un alfabeto indecifrabile, di cui metà delle lettere siano state cancellate dallo smeriglio del vento carico di sabbia, così voi resterete, profumerie, per l'uomo futuro senza naso . . . Dimenticato l'alfabeto dell'olfatto che ne faceva altrettanti vocaboli, d'un lessico prezioso, i profumi resteranno senza parola, inarticolati, illeggibili. (*Sotto 7-8*)

Ma come potevo io descrivere a parole la sensazione languida e feroce che avevo provato la sera prima al ballo mascherato quando la mia misteriosa compagna di valzer con un gesto pigro aveva fatto scorrere lo scialle di velo che separava la sua bianca spalla dai miei baffi e una nuvola striata e flessuosa m'aveva aggredito le narici come se stessi aspirando l'anima d'una tigre? (*Sotto 10*)

Non ci sono parole né notizie più precise di quelle che riceve il naso. (*Sotto 12*)

Calvino vuole andare oltre all'*impasse* del logocentrismo, del regno della parola assoluta; perciò si rivolge ad un passato in cui i sensi comandano la comunicazione e la conoscenza. Solo la complicità dei sensi e del linguaggio può liberarci da questo vicolo cieco, così come per il narratore ed Olivia solo l'intenzione di percepire la loro vita coinvolgendo passato e presente, mistero e realtà, soprattutto gusto ed erotismo, può condurre alla comunicazione:

Questo bisogno che aveva Olivia di coinvolgermi nelle sue emozioni . . . mi dimostrava quanto le fossi indispensabile e come per lei i piaceri dell'esistenza fossero apprezzabili solo se condivisi tra noi . . . E non potevo notare che certe manifestazioni della carica vitale d'Olivia . . . continuassero a dispiegarsi sotto i miei occhi senz'aver perso nulla della loro intensità, con una sola variante di rilievo: l'aver per teatro non più il letto dei nostri abbracci ma una tavola apparecchiata. (*Sotto 36-37*)

Per rendere "leggibile" la percezione dell'immagine visiva, Calvino investe i tropi di un insolito valore euristico. Soprattutto le metafore e le analogie riescono nella narrazione calviniana a concretizzare l'immagine di una realtà conosciuta-intuita-attraverso i sensi. L'atto di narrare, e conseguentemente di leggere, passa in secondo piano per mettere in risalto il significato "fenomenologico" dell'opera: la realtà si può solo descrivere con le parole se vogliamo comunicarla, ma per conoscerla e dominarla possiamo, anzi dobbiamo prima percepirla e sentirla. Come fornire attraverso la scrittura la concretezza delle sensazioni, lo sconvolgimento che provoca il contatto concreto con il mondo?

Chiamato in gioco da Calvino è il valore euristico delle immagini che produce la metafora: i racconti sono metafore e come tali producono senso e lo attribuiscono alla realtà. I tropi non sono portatori di significato, ma indicatori di direzioni da seguire (dal greco *tropos*, cioè direzione) per giungere al senso spesso suggerito dalla metafora (dal greco *metapherein*, cioè trasferire). Il testo si presenta al lettore come una possibile via cognitiva la cui chiave interpretativa ci è data dalla sua stessa composizione narrativa e retorica: i racconti sono indicatori di direzione e trasferitori di senso. Perché racconto-metafora? Poiché essi sono il movimento, sia narrativo che esistenziale, verso la conoscenza fornita dalla percezione individuale di quel fenomeno che è la realtà. Beninteso, non una realtà assoluta ed oggettiva, ma una realtà possibile proprio perché individuale, multiforme, moltiplicata dalla percezione che la raggiunge. In questa prospettiva il mondo del racconto non è descrivibile obiettivamente; esso acquista significato solo se visto in relazione con quello singolare proprio ad ogni lettore. Il senso è dato da ciò a cui la narrazione allude, ciò che non è rappresentato e non è nominato. Si tratta dunque di un senso fornитoci tramite l'uso della metafora, tropo dell'assenza, dell'allusione e dell'intuizione. Come ricordano Fonzi e Sancipriano:

Tutta la nostra conoscenza è di tipo relazionale . . . Poiché la metafora mette in relazione elementi (appartenenti o entrambi alla sfera concreta o uno alla sfera astratta e l'altro a quella concreta), essa rappresenta un modo di conoscere . . . Se la metafora è modo di conoscere, essa è tuttavia un tipo di conoscenza non razionale ma intuitivo, potendosi anzi affermare che offre un'alternativa alla conoscenza di tipo logico. Mettendo in rapporto l'interiorità o l'ottica soggettiva con l'esteriorità, la metafora costituisce una conoscenza di tipo intuitivo, fondata sull'immagine e non sulla dimostrazione. (47-48)

Con sorridente arguzia e impegno genuino, Calvino usa il linguaggio come arma contro il linguaggio stesso e la letteratura come denuncia dei limiti di quella, ma egli non si ferma al semplice "J'accuse". Il suo passo innovatore sta nel riconoscere da un lato l'impotenza del discorso letterario e dall'altro la sua forza in rapporto alla definizione e conoscenza dell'umanità. Il gioco di Calvino consiste nel presentare mediante il testo scritto il modo in cui l'essere umano svolge, attraverso la sua evoluzione, la matassa della conoscenza. Si tratta di conoscere la realtà attraverso le immagini che l'individuo si può fare di essa. La scrittura è qui pretesto per raccontare—disegnare—far sentire come l'individuo percepisce il mondo che lo circonda. È, nel suo essere narrazione, il modello—al secondo grado (Ricoeur, nota 2)—di quell'*ars combinatoria* che si pone come base del fenomeno che è la vita. Le vite umane, citiamo Kundera in *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, "sono costruite come una composizione musicale" (59). Infine, è in quanto testo fittizio uno strumento euristico per "afferrare" i processi della produzione di senso che, come semiosi illimitata, non devono necessariamente limitarsi ai rapporti razionali, logici, assolutistici imposti dalla nostra tradizione filosofica

e scientifica. Il referente dei tre racconti è simile a quello della vita quotidiana (ci permette così la comprensione del testo), ma si distende su un livello metaforico che concede l'esplorazione di nuovi modi di conoscere e produrre il senso poiché spezza "il legame referenziale abituale tra segno e significato, raccoglie elementi che nella realtà sono differenziati, e condensa sincreticamente in una singola immagine due significati" (Fonzi e Sancipriano 19). La dimensione del racconto è il luogo della congettura e della contingenza, del misterioso incontro tra autore e lettore, tra mondo testuale e mondo reale, tra sensazioni e scrittura. Per citare ancora Kundera:

I personaggi del mio romanzo sono le mie proprie possibilità che non si sono realizzate. Per questo voglio bene a tutti allo stesso modo e tutti allo stesso modo mi spaventano: ciascuno di essi ha superato un confine che io ho solo aggirato. È proprio questo confine superato (il confine oltre il quale finisce il mio io) che mi attrae. Al di là di esso incomincia il mistero sul quale il romanzo si interroga. Un romanzo non è una confessione dell'autore, ma un'esplorazione di ciò che è la vita umana nella trappola che il mondo è diventato. (226)

Con *Sotto il sole giaguaro* siamo nel reame misterioso e ricco di un neobarocco contemporaneo che gioca sull'arte di combinare ed incastrare i pezzi della narrazione (superficie, strutture sintattiche e semantiche, tematiche, immagini, parole, sensazioni, significati). A proposito dell'arte barocca scrive Conte che la costruzione del mondo testuale è un modello del "fare" e del "da farsi", un modo per nominare e dunque dominare la realtà, per comporla e scomporla, per fissarla nella parola, ma allo stesso tempo denunciarne il carattere mutevole, effimero e polisemico (si vedano 11-54). Nel testo barocco e nei racconti di Calvino così lavora la retorica ed in particolare la metafora, "prolungamento dell'assenza del segno virtuale e diramazione laterale del significato del segno presente" (Conte 40). Lo stesso Calvino ci suggerisce tramite un'ardita similitudine di vedere arte e mondo come gioco eseguito a più livelli fenomenologici di incastri e sovrapposizioni di immagini, sensazioni e parole:

Né si poteva dimenticare l'architettura sacra che faceva da sfondo alle vite di quelle religiose, mossa dalla stessa spinta verso l'estremo che portava all'esasperazione dei sapori amplificata dalla vampa dei *chiles* più piccante. Così come il barocco coloniale non poneva limite alla profusione degli ornamenti e allo sfarzo, per cui la presenza di Dio era identificata in un delirio minuziosamente calcolato di sensazioni eccessive e traboccati, così il bruciore delle quarantadue varietà indigene di peperoncini sapientemente scelti per ogni vivanda apriva le prospettive d'un'estasi fiammeggiante. (*Sotto 33*)

I tre racconti che formano il libro si sviluppano secondo un modello retorico, ovvero di utilizzazione tecnica di un discorso organizzato da scopi predeterminati e ordinato secondo le proprie esigenze interne. Si tratta per Calvino di spingere la scrittura al di là di sé stessa poiché il testo, inteso come sistema di segni, riporta un'immagine mentale sulla carta, indica senza

imporre la denominazione. Il *leitmotiv* è quello della comunicazione di una conoscenza percettiva. Tale progetto si attua grazie all'uso della retorica intesa qui sia come tropologia (per esempio produzione e comprensione di metafora, similitudine, metonimia, sineddoche, ecc.) che come tecnica per colpire il lettore, cioè implicarlo nell'azione narrativa, attirare la sua attenzione, raggiungere la sua emotività, creare in lui dubbi, suscitare desideri e permettergli di vedere le cose in modo nuovo. Ovviamente, i racconti così costruiti rischiano di non venir percepiti dal lettore privo di una creatività sua, limitato dai canoni tradizionali della letteratura e contento di rimanere imprigionato nella sicurezza del linguaggio denotativo che descrive una realtà già conosciuta. Dobbiamo essere lettori "metaforici":

L'individuo rigido, fissato funzionalmente sugli oggetti, l'individuo che accetta la realtà come dato di fatto, non può essere metaforico. L'individuo metaforico concepisce invece la realtà come oggetto di continue ristrutturazioni, la interpreta in funzione della sua dinamica affettiva, è disposto ad entrare in conflitto con essa e a risolvere tale conflitto creando nuove aree di esperienza . . . Il pensiero è secondo noi metaforico nella misura in cui postula ipotesi, crea modelli e teorie attraverso la trasposizione di dati dell'esperienza. (Fonzi e Sancipriano 7)

Ecco dunque che ci disponiamo come tali di fronte alla lettura di *Sotto il sole giaguaro* e del mondo. I messaggi lasciati dalla scrittura non solo sono decodificati attraverso un processo grammaticale e logico, ma anche grazie ad un "reading" (P. De Man) dei messaggi stessi attraverso un processo retorico che implica la complicità di tutti i sensi con la parola ed il meccanismo interpretativo. Si tratta cioè di un'interpretazione continua che da un segno conduce ad un altro, anche di natura diversa, e così via.<sup>7</sup> Da parola scritta a immagine mentale a percezione a sensazione, da un racconto all'altro attraverso l'olfatto, il gusto, l'udito e la parola, in un moto perpetuo.

*Université de Montréal*

## NOTE

- 1 Scrivono Fonzi e Sancipriano che per produrre e comprendere la metafora l'individuo si avvale della sua intuizione e della sua capacità di costruire concetti. "L'intuizione permette all'individuo di cogliere con un atto immediato la somiglianza tra i due elementi, il rapporto empatico e sincretico esistente tra di essi; la concettualizzazione implica un processo di astrazione degli elementi comuni . . . Nella metafora l'intuizione e la concettualizzazione sono due processi interdipendenti. Quando infatti prevale solo il polo intuitivo, senza che questo sia in equilibrio con quello concettuale, la metafora è autistica, non comunicabile . . . ; quando invece prevale il polo concettuale senza che questo sia in equilibrio con quello intuitivo, la metafora che ne risulta perde la sua pregnanza iconica, la sua suggestività ed è quindi una metafora 'morta' o 'appassita'" (29-32).
- 2 Il concetto aristotelico di *mimesis* è da collocarsi in un contesto preciso, cioè nell'ambito dell'atomismo ove la materia è costituita da un aggregarsi di particelle guidate da un *telos* in moto perpetuo verso l'ordine universale, il riposo totale. Qui, la *mimesi* è l'imitazione

della realtà in atto, dunque, come scrive Cooper, si tratta di presentare e di esprimere le cose nella loro azione, di dare un senso a come le cose sono percepite, di andare oltre al senso letterale (immagine denotativa, statica) verso il senso figurato (immagine connotativa e polisemica, dinamica) (221–223). Ricoeur riprende questo concetto di mimesi e lo pone alla base delle sue teorie sul rapporto referenziale tra letteratura, realtà ed azione metaforica. Si tratta di sorpassare l'*impasse* della differenza tra testo fittizio e mondo reale grazie ad una nuova posizione interpretativa del lettore: la realtà è temporaneamente messa in uno stato di sospensione. Il referente del testo non è la realtà in quanto tale, bensì la proposizione di un mondo che permette di proiettare le forme possibili d'esistenza del lettore stesso. Questo referente è di secondo grado, è una denotazione metaforica – “référence dédoublée” – cioè permette la produzione di un senso nuovo, di un'ipotesi della realtà, di una diversa relazione con il mondo. In questo modo il discorso speculativo e quello letterario si combinano e creano una serie di tensioni attivate nella letteratura. Si vedano *Du texte à l'action* 101–117 e *La métaphore vive* 273–321. Scrive Singer a proposito di mimesi e di oggetto artistico: “If we discredit the correspondance theory of imitation that grew out of the critical commonplace ‘art imitates life’, and if like Joyce and Ricoeur, we understand the word *mimesis* to denote the creation of a structure for cognitive reflection equivalent to the productive capacities of nature, then we must also seek criteria for understanding the mimetic artifacts that go beyond a theory of reference” (165).

- 3 A proposito del funzionamento della metafora scrive Tourangeau: “Metaphors involve two systems, often drawn from different domains of experience. Despite their fundamental incompatibility, the two systems can stay married because the one serves as a model for the other. The view may sound vague (and it is vague) but it is a useful starting point, full of implications for the questions of how we know metaphors when we see them, how we interpret them, and why we prefer some metaphors to others” (18).
- 4 Progetto di Calvino era di scrivere cinque racconti, uno per ogni senso, da includere nel libro. Mancano quindi i racconti sul tatto e la vista. Basta però ricordare il suo romanzo *Palomar* e rintracciare l'importanza, tematica e strutturale, che l'autore conferisce alla vista e allo sguardo.
- 5 Questo racconto è apparso per la prima volta col titolo di “Sapore, sapere”, in *Franco Maria Ricci* (giugno 1982): 63–77. Il titolo significativo indica chiaramente la tematica ripresa da Calvino in tutti i racconti sui sensi: i sensi conducono ad un tipo di conoscenza.
- 6 Il re in ascolto ritrova alla fine la sua vita concreta poiché si rivolge con un atto percettivo alla realtà esterna e non solo al mondo chiuso del palazzo. Egli si pone in modo indistinto di fronte all'oggetto e all'altro: “Anche tu c'eri, prima. E adesso? Non sapresti rispondere. Non sai quale di questi respiri è il tuo respiro. Non sai più ascoltare” (*Sotto 89*); si aziona così un meccanismo, detto da Fonzi e Sancipriano, metaforico: “Da un punto di vista psicologico quindi la metafora consiste in un atto creativo e consapevole di transfert di significato, ma tale atto è possibile solo se il soggetto è effettivamente in grado di compiere un'operazione di metaforizzazione, di porsi cioè in modo indifferenziato di fronte all'oggetto” (79).
- 7 Scrive Paul de Man a proposito dei concetti di lettura retorica e di semiosi illimitata di Ch. S. Peirce: “The sign is to be interpreted if we are to understand the idea it is to convey, and this is so because the sign is not the thing but a meaning derived from the thing by a process here called representation that is not simply generative, i.e. dependent on a univocal origin. The interpretation of the sign is not, for Peirce, a meaning but another sign; it is a reading, not a decodage, and this reading has, in its turn, to be interpreted into another sign, and so on *ad infinitum*. Peirce calls this process by means of which “one sign gives birth to another” pure rhetoric, as distinguished from pure grammar, which postulates the possibility of unproblematic, dyadic meaning and pure logic, which postulated the possibility of the universal truth of meanings” (29).

## OPERE CITATE

Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979.  
\_\_\_\_\_. *Sotto il sole giaguaro*. Milano: Garzanti, 1986.

Conte, Giuseppe. *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del seicento*. Milano: Mursia, 1972.

Cooper, David E. *Metaphor*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric". *Diacritics* (Fall 1973): 27-33.

Eco, Umberto. "Per un'analisi componenziale dei tropi". In *Retorica e poetica*. Eds. D. Goldin e G. Folena. Padova: Liviana editrice, 1979: 1-8.  
\_\_\_\_\_. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.

Fonzi, Ada e Elena Negro Sancipriano. *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*. Torino: Einaudi, 1979.

Kundera, Milan. *L'incredibile leggerezza dell'essere*. Trad. Antonio Barbato. Milano: Adelphi, 1985.

Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986.  
\_\_\_\_\_. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

Singer, Alan. *A Metaphoric of Fiction. Discontinuity and Discourse in the Modern Novel*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1983.

Tourangeau, Roger. "Metaphor and Cognitive Structure". In *Metaphor: Problems and Perspectives*. Ed. David S. Miall. Sussex: The Harvester Press Ltd. 1982, 14-35.

# Dante's Drunkenness and Virgil's Rebuke (*Purg.* 15.115–138)

Lauren Scancarelli Seem

There has been a growing awareness in recent studies on the *Commedia* of the need to re-assess Virgil's role in Dante's poem. We are coming to recognize the complex strategy that underlies Dante's treatment of the classical poet: while the pilgrim may honor his guide as "lo mio maestro e 'l mio autore," the poet gradually dismantles Virgil's authority. To give but a few examples, scholars have pointed out how Virgil is defeated before the gates of Dis, taken in by the lies of the Malebranche in the circle of the barrators, and rebuked by Cato on the shores of Purgatory.<sup>1</sup> The present study seeks to extend this critical re-examination of Virgil's status to *Purgatorio* 15, to the exchange between pilgrim and guide which closes the canto.

*Purgatorio* 15 finds Dante and Virgil newly arrived on the mountain's third terrace. The pattern set on the lower terraces continues, and the pilgrim is first exposed to examples of gentleness in order to prepare him for witnessing the purgation of anger. The *exempla* take the form of three ecstatic visions which hold Dante in a Pauline-like rapture ("Ivi mi parve in una visione / estatica di subito esser tratto" *Purg.* 15.85–6).<sup>2</sup> In the first vision Mary mildly scolds her son when she finds him in the temple discoursing with the teachers. The second is of Pisistratus's clemency toward the youth who kissed his daughter publicly, and the third portrays the stoning of St. Stephen and the proto-martyr's gentleness in praying for his persecutor's forgiveness. Dante wakes from these *visioni* to an admonishing question from his guide:

"Che hai che non ti puoi tenere,  
ma se' venuto più che mezza lega  
velando li occhi e con le gambe avvolte,  
a guisa di cui vino o sonno piega?"

(*Purg.* 15.120–3)

Dante assumes that Virgil questions his behavior because he does not realize what has happened and begins to relate his visionary experience to his guide:

"O dolce padre mio, se tu m'ascolte,  
io ti dirò," diss'io, "ciò che m'apparve  
quando le gambe mi furon sì tolte."

(*Purg.* 15.124–6)

But the “kind father” will not listen. Cutting short Dante’s explanation, Virgil insists that he already knows what Dante has just experienced. The point of his question, Virgil explains, was to hurry Dante’s lagging steps as he awoke from his visions:

Ed ei: “Se tu avessi cento larve  
 sovra la faccia, non mi sarian chiuse  
 le tue cogitazion, quantunque parve.  
 Ciò che vedesti fu perché non scuse  
 d’aprir lo core a l’acque de la pace  
 che da l’eterno fonte son diffuse.  
 Non dimandai ‘Che hai?’ per quel che face  
 chi guarda pur con l’occhio che non vede,  
 quando disanimato il corpo giace;  
 ma dimandai per darti forza al piede:  
 così frugar conviens i pigri, lenti  
 ad usar lor vigilia quando riede.”

(*Purg.* 15.127–138)

I believe that this exchange between pilgrim and guide requires closer examination. When Virgil first questions his charge, does he realize why Dante is exhibiting such strange behavior? I would like to examine the possibility (hitherto unbroached, as far as I have been able to ascertain) that the pilgrim’s initial assumption, that Virgil asks “che hai?” because he does not understand the nature of Dante’s visionary condition, might be correct after all. If this is true, then Virgil, rather than be thought ignorant, insists upon a knowledge he did not possess. What is at issue here is more than a question of Virgil’s veracity in one discrete episode, but that of the *Commedia*’s treatment of the limitations of a pagan guide in a Christian place.

The problem with Virgil’s part in the exchange begins with the very first words he speaks—“che hai.” The difficulty lies in reconciling Virgil’s language with his professed purpose. If the rebuke were indeed intended to hasten the pilgrim on his way (“per darti forza al piede,” as Virgil will assert some thirteen lines later), the colloquial, even rude exordium seems inappropriate, the comparison of Dante to a drunkard gratuitously insulting. If, however, Virgil were to see his charge stumbling along the terrace without observing any reason for this extraordinary behavior, a sharp rebuke would be an appropriate response. Yet Virgil is anxious to deny that this more natural scenario took place, insisting instead that he was perfectly aware of Dante’s vision-induced condition.

The antagonism in Virgil’s question has not gone without some notice in the commentary tradition. Francesco Torracca, while he assures the reader that the misunderstanding is Dante’s and not Virgil’s, does remark that “il tono di tutta la domanda è piuttosto aspro” (447). Manfredi Porena comments at length on the three-line question:

[the episode] presenta un Virgilio che si mostra alquanto inesplabilmente severo

verso Dante, e si direbbe metta un gusto speciale a punzecchiare il suo alunno, paragonandolo a un sonnacchioso o a un ubbriaco pel suo strano modo di camminare . . . Insomma Virgilio usa qui di un ingiustificata severità verso il discepolo. (244-5)<sup>3</sup>

While the perceived antagonism in Virgil's question might possibly be a case of unfortunate phrasing obscuring kindly intentions, less easily dismissed are the figural associations that the three-line rebuke contains. When Virgil provides a description of the pilgrim stumbling along the terrace, his eyes veiled as though asleep, the guide seems unaware that he is establishing a figural relationship between Dante and St. John. The author of the *Apocalypse* is traditionally depicted in medieval art with his eyes closed in visionary sleep as he receives revelation on the island of Patmos. Dante himself makes use of this iconographic representation in *Purgatorio* 29 where St. John brings up the rear in the procession of the books of the Bible. There he is not directly named, but identified instead by his visionary sleep:

e di retro da tutti un vecchio solo  
venir, dormendo, con la faccia arguta.

(Purg. 29.143-4)

Like sleepwalking, the charge of drunkenness also has typological significance. Three subtexts combine to provide Dante's apparently drunken behavior with an honorific history. The first is from the book of Jeremiah where, inspired by God, Jeremiah delivers a polemic against the false prophets who are deceiving the faithful. He begins his speech by describing his physical state as the word of God descends upon him:

contritum est cor meum in medio mei  
contremuerunt omnia ossa mea,  
factus sum quasi vir ebrius  
et quasi homo madidus a vino  
a facie Domini et a facie verborum  
sanctorum eius.

(Jeremiah 23:9)<sup>4</sup>

While Virgil's rebuke establishes a flattering parallel between Dante's experience and that of the Hebrew prophet, the Biblical subtext also resolves a problem that lies behind all mystical experiences, Dante's included: how can genuine experiences be distinguished from fraudulent ones? The association with Jeremiah reaffirms Dante's claim that his *visioni* were "non falsi errori" (*Purg.* 15.117). Dante, like Jeremiah, is a true prophet.<sup>5</sup>

This Old Testament typology of prophetic vision as drunkenness continues in the New Testament. The poet has already drawn upon the book of *Acts* earlier in the canto for the stoning of St. Stephen,<sup>6</sup> and now Virgil's charge of drunkenness directs the reader there again. *Acts* 2:1-13 recounts that on Pentecost the Apostles were visited by the Holy Spirit and received the gift

of tongues. As the Apostles left the temple, a crowd gathered to hear their strange speech:

stupebant autem omnes et mirabantur  
ad invicem dicentes  
quidam hoc vult esse  
alii autem inridentes dicebant  
quia musto pleni sunt isti.

(Act 2:12-3)<sup>7</sup>

Virgil's admonishing question affects an interesting comparison. If Dante in his reaction to the *visioni* is like the inspired apostles, then Virgil, by rebuking Dante, unwittingly casts himself as one of the scoffers in the crowd.

I would further like to suggest that these two Scriptural subtexts valorizing Dante's seemingly drunken behavior are joined by a third text, Dante's own *Vita Nuova*. In *Vita Nuova* 3 Beatrice favors Dante with her *saluto* for the first time and the poet records his reaction in his 'libro de la memoria':

come inebriato mi partio de le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera,  
e puosimi a pensare di questa cortesissima. E pensando di lei, mi sopragiunse uno  
soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione.

The episodes in *Vita Nuova* 3 and *Purgatorio* 15 contain some suggestive parallels. *Vita Nuova* 3.1 marks Dante's second "sighting" of Beatrice.<sup>8</sup> Before Beatrice appears in *Purg.* 30 to discharge Virgil from his duty, Virgil mentions her by name three times during the climb, the second time at *Purg.* 15.77.<sup>9</sup> After he receives Beatrice's greeting in the *Vita Nuova*, Dante experiences a drunken sensation; he is "come inebriato." He then falls into a sleep in which he has a "maravigliosa visione." Almost directly upon hearing Beatrice's name in *Purg.* 15.77 Dante is rapt in a "visione / estatica."<sup>10</sup>

The subtextual presence of the *Vita Nuova* at this juncture in the *Commedia* mutually vindicates Dante's past and present behavior. By staggering drunkenly along Purgatory's third terrace, Dante rejects the possibility that his youthful reaction at the sight of Beatrice was nothing more than the usual manifestation of an Ovidian lovesickness. Instead, what the *Vita Nuova* recorded was the experience of a man receiving a sacred vision. Despite whatever reaction it might prompt from his guide, Dante, whether a youth of 18 or a man of 35, intuitively reacts correctly when he receives such a vision—he acts the way Jeremiah and the Apostles did, as though he were drunk.

This idea of drunkenness and sleep as the proper reactions to Christian experience will later be reinforced in two episodes in the *Paradiso*. In *Paradiso* 27 Dante, who has just successfully completed his examination on the three theological virtues, is rewarded by a singing of the *Gloria Patri*. The poet describes his joy as inebriation:

'Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo'

cominciò, ‘gloria!’ tutto ’l paradiso,  
sì che m’inebrìava il dolce canto.  
Ciò ch’io vedeva mi sembiava un riso  
de l’universo; per che mia ebbrezza  
intrava per l’udire e per lo viso.

(Par. 27.1–6)

Then in *Paradiso* 32 St. Bernard ends his account of the saints seated in the rose:

Ma perché ’l tempo fugge che t’assonna,  
qui farem punto, come buon sartore  
che com’elli ha del panno fa la gonna;

(Par. 32.139–141)

Looking at the saved souls Dante sleeps the visionary sleep of St. John.

Yet despite the honorific parallels that can be drawn from Virgil’s rebuke, Dante is understandably eager to absolve himself in his master’s eyes:

“O dolce padre mio, se tu m’ascolte  
io ti dirò,” diss’io, “ciò che m’apparve  
quando le gambe mi furon sì tolte.”

(Purg. 15.124–6)

At Dante’s offer of an explanation of what has just transpired Virgil becomes even more anxious to exonerate himself from the suspicion of ignorance than Dante was to clear himself from a charge of drunken behavior. Virgil produces four “proofs” in as many tercets that he was completely cognizant of Dante’s visionary experience when he asked the admonishing question.

In the first tercet Virgil claims that he can read Dante’s thoughts:

“Se tu avessi cento larve  
sovra la faccia, non mi sarian chiuse  
le tue cogitazion, quantunque parve.”

(Purg. 15.127–9)

Several commentators suggest that the reader compare this boast to a similar one made in *Inf.* 23.25–27.<sup>11</sup> The comparison is a telling one. *Inferno* 23 finds Dante and Virgil in the fifth *bolgia* of the circle of fraud. As they try to find the bridge leading into the next *bolgia*, Dante is seized with the fear that the Malebranche, earlier just barely kept at bay, might now be about to swoop down upon them. He relates his fear to his guide who responds with an elaborate boast of his ability to read Dante’s mind:

“S’i’ fossi di piombato vetro,  
l’imagine di fuor tua non trarrei  
più tosto a me, che quella dentro ’mpetro.”

(Inf. 23.25–7)

Skeptical of Virgil's claim, Mark Musa remarks,

this is surely a case where simple common sense could enable one of the two people in danger to imagine his companion's thoughts. Virgil's elaborate praise of his own clairvoyance must make the reader smile. (150-1)

Musa's comment alerts the reader that Virgil's claim should be treated with suspicion, but it does not remark on what I find to be the primary flaw in Virgil's behavior—his choice of *poesis* over *praxis*. Virgil responds to Dante's call for immediate action ("se non celi / te e me tostamente . . ." *Inf.* 23.21–2) with a speech that is so long that in fact Virgil is still talking ("Già non compié di tal consiglio rendere" *Inf.* 23.34) when the Malebranche appear on the scene to carry Dante off. Virgil effects a hasty escape, grabbing Dante in his arms and sliding into the next ditch. Although this dramatic rescue generates the tender simile in which Virgil is compared to a mother carrying her child to safety from a burning house (*Inf.* 23.37–42), it does not alter the fact that Virgil, with his protracted speech, exposed his charge to further danger. In addition, Virgil's failure to comprehend the nature of the situation in the first place is especially glaring since, by his own admission (*Inf.* 21.62–3), Virgil has tangled with the Malebranche before and knows what slippery devils they are. The episode in *Inferno* 23 establishes a troubling precedent which should put the reader on his guard when in *Purgatorio* 15 Virgil makes a similar claim for his own powers of divination.<sup>12</sup>

After making this claim, Virgil explains the purpose for the vision of gentleness in the second tercet:

"Ciò che vedesti fu perché non scuse  
d'aprir lo core all'acque de la pace  
che da l'eterno son diffuse."

(*Purg.* 15.130–3)

These lines provide the most convincing evidence that Virgil was indeed privy to Dante's experience, for how could he possibly be able to explicate the *visioni* if he does not understand what has occurred? Torraca apparently follows this line of reasoning and comments that this tercet "è la prova che Virgilio non solo sa ciò che a Dante è capitato ma ne sa anche la ragione" (447).

But does Virgil ever actually demonstrate the knowledge with which Torraca credits him—that he knows both what happened and why? Dante has just offered to tell his guide what he has seen ("ciò che m'apparve" *Purg.* 15.125). Virgil, responding to Dante's offer of information, refers to the *visioni* only as "ciò che vedesti" (*Purg.* 15.130). As far as the content of the visions is concerned Virgil volunteers nothing that the pilgrim has not already supplied. If Virgil does indeed have a more precise knowledge of what has transpired, he never actually demonstrates it. Furthermore Virgil's explanation of the reason for Dante's experience (Torraca's "anche la ragione") is also suspiciously vague. To explain that the incident was meant to teach the pilgrim

to open his heart to the waters of peace is really to do no more than reiterate the general function of the *exempla* — they serve to countermand the vice. But Virgil has already explained this process on the preceding terrace (*Purg.* 13.37–42). In fairness to Virgil, his explication does display that he has grasped the moral order of Purgatory — he realizes that the terrace of envy is followed by the terrace of anger.<sup>13</sup> Nevertheless, Virgil is really saying no more than that the *exempla* of humility on the terrace of pride serve to teach humility, the *exempla* of charity to teach charity, etc. This sort of explanation requires no specific knowledge of either what the *exempla* are or how they are presented. Any attentive reader could have done as well, except that Virgil's explanation has what Marti calls a "sapore evangelico" (77).

Virgil's use of biblical language in interpreting the *visioni* seems to be but one part of a larger pattern. Marti comments that,

le parole con le quali Virgilio afferma di conoscer già le ragioni, per cui Dante è venuto per mezza lega 'velando gli occhi e con le gambe avvolte' . . . salgono di un tono ed acquistano in aulicità. (77)

In support of this observation Marti cites the first tercet's three Latinisms (*larve*, *cogitazion*, and *parve*) as well as Virgil's apostolic tone. Marti is particularly astute in recognizing the change in Virgil's mode of speech, but he does not consider what seems to me to be the essential question here — why should Virgil suddenly upgrade his diction? The answer, I would suggest, is two-fold. First, Virgil uses a more formal and Latinate vocabulary in his second speech to achieve a conciliatory effect after the rude and colloquial language of his first speech. Second, and more speculatively, Virgil attempts to hide his lack of understanding under the ornateness of his language. Virgil's speech, in other words, functions as a smoke screen to prevent the pilgrim from realizing his guide's limitations.<sup>14</sup>

A study of the third tercet lends additional support to this suggestion. The passage is among the more obscure ones in the poem:

Non dimandai 'che hai?' per quel che face  
chi guarda pur con l'occhio che non vede  
quando disanimato il corpo giace.

(*Purg.* 15.133–5)

The general sense of the lines is clear. Virgil is claiming that he viewed Dante's state with understanding. The exact terms of the comparison, however, have been much disputed. The basic problem is that the phrase "quando disanimato il corpo giace" allows for two different readings, depending on whether "il corpo" is understood to refer to Virgil or Dante. If the body in question is Virgil's, the lines would translate: "I did not ask 'che hai?' for the reason which prompts one who looks only with the eye that does not see (i.e. the mortal or corporeal eye) when the body lies dead." However, if the body is Dante's, Virgil is explaining that he did not ask "like one who looks

only with a non-comprehending eye when another's body lies in a faint." Although the second reading is now the generally accepted one, neither is really a satisfactory choice. As Bosco and Reggio remark, the former "è un concetto estremamente banale," the latter "estremamente stiracchiata" (266).

Bosco and Reggio conclude their analysis of the comparison by suggesting that "rassegnamoci anche questa volta (raramente per fortuna) a riconoscere che Dante ha usato un'espressione imprecisa" (266). But in light of what we have seen in the preceding two tercets, I wonder whether the poet is guilty of imprecise speech or if he has intentionally saddled Virgil with this convoluted simile. Regardless of the exact interpretation of the lines, Attilio Momigliano's comment seems appropriate: the passage is "trascinato" and "esprime un'idea superflua" (379). These are characteristics very much in keeping with the general nature of Virgil's speech. The comparison continues Virgil's insistence (if not over-insistence) that he understood Dante's condition. Like Virgil's boast of mind-reading, it affects an elaborate comparison; like the explication of the *visioni* its actual claim is vague and, like both preceding tercets, Virgil couches his remark in high-flown and excessive language.

This brings us to the final tercet of Virgil's speech. Now that Virgil has impressed upon his pupil that the reprimand was not motivated by ignorance, he at last explains just what his purpose was:

"ma dimandai per darti forza al piede;  
così frugar conviens i pigri, lenti  
ad usar lor vigilia quando riede."

(Purg. 15.136-8)

The reiteration here of the warning not to waste time continues a disturbing tendency that Virgil displays in *Purgatorio*: he seems to try to compensate for his lack of participation in the *exempla* by insisting on progress. Virgil's reaction is reminiscent of his behavior on the terrace of pride where the examples of humility were sculptured on the terrace wall. The first of the images, Mary at the Annunciation, riveted the pilgrim's attention and this rapture drew a mild rebuke from Virgil: "Non tener pur ad un loco la mente" (Purg. 10.46).

This earlier scene is modelled (in part) on the opening of *Aeneid* 6.<sup>15</sup> Seeking the Sibyl, Aeneas comes to the temple of Apollo where he pauses to view the scenes Daedalus engraved on the temple doors. The Sibyl cuts short Aeneas' sight-seeing ("non hoc ista sibi tempus spectacula poscit," 6.37), bidding him instead to make the sacrifices necessary for his underworld journey.

Virgil's rebuke in *Purgatorio* 10 casts Dante as his own dallying protagonist, Aeneas, while he slips into the Sibyl's role of the stern guide. But was the pilgrim making the same mistake Aeneas made? Or more pointedly, in rebuking his charge is Virgil as justified as his own fictional guide the

Sibyl was? The unnatural scenes depicted on the temple doors (the death of Androgeos, Pasiphae and the Minotaur, etc.) are understandably unworthy of Aeneas' prolonged stare, but is it possible to look too long at the Virgin Mary? The eternal posture of Anna described in *Par.* 32.134–5 (“tanto contenta di mirar sua figlia / che non move occhio per cantare osanna”) would suggest that it is not. In addition, when Dante's third guide, St. Bernard, finds it necessary to give the pilgrim a similar reminder not to look only at one place, he is prompting Dante not to look *away* from Mary, but to gaze at her.<sup>16</sup>

Virgil's insistence on progress instead of response on the terrace of pride is demonstrated again a few lines later. As the pair pass the last of the images of humility (Trajan acknowledging a widow's claim for justice), Dante delights:

di guardare  
l'immagini di tante umilitadi,  
e per lo fabbro loro a veder care.

(*Purg.* 10.97–9)

But Virgil calls Dante's attention away from the wall so that they may continue toward the next staircase. The teacher does not share his pupil's appreciation for God's artwork and, for a second time, Virgil cuts the aesthetic moment short.

On the terrace of anger Virgil is excluded even further from the *exempla* – instead of merely not appreciating them he does not even see them. Virgil's reaction to this exclusion is to insist even more strongly upon his role as guide as he sharply orders his pupil not to tarry.

This leads us back full circle to the question that began our discussion: does Virgil's 12-line justification explain the harshness of his initial rebuke? As expected, the commentators who consider the issue divide into two camps. Momigliano's voice is probably the strongest among those who judge Virgil too severely. He finds that “la lezione come altre di Virgilio sembra piuttosto appiccicata” (379).<sup>17</sup> This evaluation of Virgil's behavior has been sharply criticized by both Sapegno and Bosco-Reggio.

Momigliano's “other lessons” appear in the main to refer to a similar rebuke which Dante receives in *Purgatorio* 5. This is probably the best place at which to pick up the debate since both Momigliano and Bosco-Reggio state their general position on Virgil's behavior in *Purgatorio* 5 and then ask their readers to refer to these remarks when Virgil again hurries Dante on his way in *Purgatorio* 15.

First let us briefly set the scene. In *Purgatorio* 5 Dante is leaving the lethargic when he hears the souls, already behind him, whispering because the pilgrim casts no shadow – an unprecedented occurrence. Dante turns to catch their words, and this hesitation earns him a reprimand from his guide:

“Perchè l'animo tuo tanto s'impiglia,”  
disse 'l maestro, “che l'andare allenti?

che ti fa ciò che quivi si pis piglia?  
 Vien dietro a me, e lascia dir le genti."

(*Purg.* 5.10-3)

Momigliano finds Virgil overly severe and comments:

Dante è attratto da quella meraviglia: di qui il rimprovero di Virgilio, sproporzionato a così lieve colpa. Virgilio appare qui un po' troppo pedagogo . . . Dopo le severe parole di Catone alle anime che si sono indugiate ad ascoltare il canto di Casella (2.118-33), Virgilio sembra un po' preoccupato di non perdere il tempo. (294)

Bosco and Reggio direct their remarks against “some critics” but the nearly word-for-word repetition of Momigliano’s argument makes it quite clear that he is at least one of the major targets of their attack:

Alcuni critici hanno trovato il tono di questo rimprovero sproporzionato all’occasione che lo determina, ma esso va spiegato e giustificato col sostrato didascalico di Virgilio, guida e maestro del poeta. Più che nell’Inferno, qui nel Purgatorio ogni deviazione, ogni certezza, assume una speciale gravità. Nel secondo regno Dante non è più soltanto lo sgomento spettatore dei terribili effetti del peccato come nell’Inferno ma compie egli stesso un’espiazione, per cui ogni indugio al fine della propria purificazione diventa colpa. (82)<sup>18</sup>

The Bosco and Reggio argument has a good deal on its side. Momigliano appears to ignore the time constraint placed on Dante’s journey. By Wednesday morning, Virgil must bring his charge to the Earthly Paradise, and this fact should be considered whenever Virgil hastens Dante along—every moment is indeed precious. Furthermore, Belacqua and the other indolent souls confined to lower Purgatory have shown the very real spiritual danger of delay. However, while Bosco and Reggio are quite correct in emphasizing Dante’s change of status from spectator in Hell to penitent in Purgatory, they ignore the fact that Virgil’s status also undergoes a metamorphosis when he enters the second realm.

Purgatory is *terra incognita* to Virgil. He can no longer rely on the experience he garnered when he was sent down to the pit of Hell to do Erichtho’s bidding. Beyond this geographical handicap (which displays itself in Virgil’s reliance upon the penitents for directions on each terrace<sup>19</sup>), there is a more basic ignorance at work here; as a pagan Virgil cannot really understand Purgatory. Banned from salvation, Virgil is expected to instruct Dante in its mysteries—a task to which he proves to be unequal. Virgil’s faulty comprehension of the “nuova legge” that governs the terraces was betrayed early on in the cantica when Virgil allowed Dante to listen for too long to Casella’s song.<sup>20</sup> If after Cato’s rebuke Virgil is overanxious not to make the same mistake twice (as Momigliano suggests), his behavior is understandable. However, just as Virgil, despite his best intentions, did not comprehend that time spent listening to Casella’s song is time wasted, in his effort to perform

his duty diligently, he does not understand that time spent contemplating the Virgin Mary or staggering as one receives ecstatic visions is time well-spent.

*Princeton University*

## NOTES

- 1 For some of the bibliography specifically concerning Virgil in the circle of the barrators and Virgil and Cato's rebuke, see notes 15 and 33 of the present study. For the problem of Virgil's role in the *Commedia* dealt with in a larger context see Hollander, *Il Virgilio dantesco*, and Barolini 201–56. I would like to thank both Robert Hollander and Teodolinda Barolini for their helpful comments on an earlier version of this essay.
- 2 This and all subsequent quotations from the *Commedia* are taken from the text established by Giorgio Petrocchi as found in the edition of Charles Singleton.
- 3 Porena goes on to offer a theory that accounts for the question's severity — Virgil is unusually and unjustly brusque so that Dante will have an opportunity to practice the virtue he has just witnessed in vision. On every terrace, Porena argues, Dante participates as much as possible in the condition of the souls. The pilgrim is exposed to the same *exempla* as those undergoing purgation, and to varying degrees he experiences their torments. Beyond this, Dante tries to incline his own soul toward the moral disposition that the terrace teaches. On the terrace of pride Porena finds Dante displaying humility when he addresses Oderisi, "Tuo vero dir m'incora / bona umilità , e gran tumor m'appiani" (*Purg.* 11.118–9). Similarly, on the terrace of envy Porena discerns evidence of newly acquired charity when Dante represents the souls, their eyes sewn closed, as assured of seeing the light on high. On the terrace of anger, Dante wants to demonstrate his own gentleness and Virgil's reprimand affords him the perfect occasion. The pilgrim represses whatever temptation he might feel to reply in kind, answering instead, "Dolce padre mio . . . ". Bosco and Reggio, however, remark that Porena's idea that Virgil is purposely severe in order to teach gentleness to his pupil "appare almeno un po' strana." See Bosco and Reggio 2.266.
- 4 The Vulgate is cited from *Biblia Sacra*.
- 5 For a discussion of the problem of true versus false prophets in the context of *Inferno* 20, see Barolini 219–20.
- 6 The incident is narrated in *Acts* 7.
- 7 I am grateful to my colleague Sheila Colwell for calling this passage to my attention.
- 8 The first meeting occurs in *Vita Nuova* 2.3 when both Dante and Beatrice are nine years old.
- 9 The first time Beatrice is mentioned in *Purgatorio* is at *Purg.* 6, 46, the third *Purg.* 18, 48.
- 10 There is also a suggestive, though by no means conclusive, correlation in the timing of Beatrice's appearances in the two texts. When Beatrice greets Dante in the *Vita Nuova* the poet informs his readers that "era fermamente nona di quello giorno" (i.e. 3 o'clock p.m.). *Purgatorio* 15 begins: "Quanto tra l'ultimar dell'ora terza / e 'l principio del di par de la spera / che sempre a guisa di fanciullo scherza, / tanto pareva già inver' la sera / essere al sol del suo corso rimaso." (*Purg.* 15.1–5). Edward Moore comments: "The first five lines express, with a good deal of circumlocution, that 3 hours of daylight remain, in other words, it was about 3 p.m." Beatrice's name, admittedly, is not mentioned until line 77, and some time must have elapsed during the intervening lines. Nevertheless, three o'clock in the afternoon is as close as we can come to giving the scene a temporal location.
- 11 Sapegno and Singleton are among the commentators who direct the reader to *Inferno* 23; however, they both also cite *Inf.* 16.118–20. But in *Inferno* 16 it is not Virgil but Dante who makes the claim for Virgil's powers of divination: "Ahi quanto cauti li uomini esser dieno / presso a color che non veggion pur l'ovra, / ma per entro i pensier miran col senno!"

12 The questionable quality of Virgil's guidance in the circle of barratry has been explored in three recent studies. See Ryan 16–31, Hollander, "Virgil and Dante" 95–100, and Barolini 222–3, and 239–40.

13 For Virgil's knowledge of Purgatory see *Purg.* 17.112–139.

14 See also Barolini 207–13, for her comments on Virgil's evangelical language, and the problem of Virgil's high style in general.

15 *Aeneid* 1.437–93 where Aeneas views the scenes painted on the walls of the temple of Juno also provides a subtext for this episode.

16 *Par.* 31.112–17: "'Figliuol di grazia, quest'esser giocondo' / cominciò elli, 'non ti sarà noto / tenendo li occhi pur qua giù al fondo, / ma guarda i cerchi infino al più remoto, / tanto che veggi seder la regina / cui questo regno è suddito e devoto.'"

17 Momigliano's opinion is endorsed by Marti (78).

18 For a similar argument, see also Sapegno (46).

19 For examples of Virgil's need for directions in *Purgatorio* see *Purg.* 2.61–2, *Purg.* 3.52–80, and *Purg.* 10.100–3.

20 For a discussion of the implications of Casella's song see Hollander "Purgatorio II."

## WORKS CITED

Alighieri, Dante. *Vita Nuova*. Ed. Domenico De Robertis. Milano: Ricciardi, 1980.

Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets*. Princeton: Princeton UP, 1982.

*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem*. Stuttgart: Wurthenbergische Bibelanstalt, 1969.

Bosco, Umberto and Giovanni Reggio, eds. *La Divina Commedia*. Firenze: Le Monnier, 1979.

Hollander, Robert. "Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's Scoglio." *Mosaic* 52 (1975).

\_\_\_\_\_. "Virgil and Dante as Mind Readers (*Inferno* XXI and XXIII)." *Medioevo Romano* 9 (1984).

\_\_\_\_\_. *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"*. Firenze: Olschki, 1983.

Marti, Mario. *Realismo dantesco e altri saggi*. Milano: Ricciardi, 1961.

Momigliano, Attilio, ed. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. Firenze: Sansoni, 1950.

Moore, Edward. *The Time-References in The Divina Commedia*. London, 1887.

Musa, Mark. "Virgil Reads the Pilgrim's Mind." *Dante Studies* 95 (1977).

Porena, Manfredi. *La mia lectura Dantis*. Napoli: Alfredo Guida, 1933.

Ryan, Christopher. "Inferno XXI: Virgil and Dante: A Study of Contrasts." *Italica* 59 (1982).

Sapegno, Natalino, ed. *La Divina Commedia*. Firenze: La Nuova Italia, 1968.

Singleton, Charles. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Princeton: Princeton UP, 1970–1975.

Torraca, Francesco, ed. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. Milano: Albrighi, Segati, 1920.

Virgil. *The Aeneid of Virgil*. Ed. R.D. Williams. London: MacMillan, 1972.

---

# Avvisi a stampa e manoscritti nella Roma del '500

Valeria Sestieri Lee

Gli avvisi del '500 costituiscono una fonte d'informazioni di straordinaria importanza per chiunque si interessi alla vita romana di quel secolo. Già da tempo molti studiosi, soprattutto di storia, li hanno consultati; tra questi il Pastor, l'Orbaan, il Delumeau e il D'Onofrio. Ma mentre prima vi si cercavano notizie di personaggi o conferme di eventi storici, da una ventina d'anni si è cominciato a considerarli come espressione di letteratura popolare ed a volgere l'attenzione quindi anche alla loro lingua e al loro stile; inoltre, come fonte di dati socio-antropologici, essi costituiscono una fonte ineguagliata dalle opere letterarie e dai documenti diplomatici a nostra disposizione.

Prima di passare al loro contenuto è opportuno analizzare brevemente la loro natura e gli inizi della loro circolazione sulla scena romana.

Dove e quando incominciarono a circolare in Italia? La risposta dipende da cosa si considera per avviso. Se si accetta la proposta del Barberi che la lettera di Cristoforo Colombo con le prime notizie sulle Indie, stampata a Roma nel 1493 da Stefano Plannck, è un avviso, allora il 1493 è l'anno in cui tali pubblicazioni fanno la loro comparsa, e Roma è la città ove ciò avviene. Nella prima metà del '500 ne vengono stampati relativamente pochi e senza alcuna periodicità. Roma rimane tuttavia il centro principale della produzione e diffusione di notizie a stampa; forse perché è uno dei centri urbani più cosmopoliti d'Europa e vi risiede la corte papale, forse perché a Roma vi sono una sessantina di stamperie che stampano tutte avvisi. Ne stampava pure Antonio Blado, il miglior tipografo romano del '500, dal 1535 impressore camerale con privilegio esclusivo per le pubblicazioni ufficiali della Curia.<sup>1</sup>

Nella seconda metà del XVI secolo la produzione si allarga notevolmente e la tiratura di ogni esemplare sale probabilmente a qualche centinaio di copie, vendute da librai e da ambulanti. Nelle biblioteche romane sono stati ritrovati circa trecentocinquanta avvisi, tre quarti dei quali stampati nella seconda metà del XVI secolo (Bertone 15).

Che notizie diffondono gli avvisi? Continuando ad esaminare quelli a stampa, si osserva che soprattutto i più antichi si limitano generalmente ad un evento straordinario, spesso disastroso: terremoti, inondazioni, eruzioni vulcaniche, apparizioni di comete, incendi, naufragi, fulmini, mostri, pestilenze, carestie, assedi, battaglie, azioni criminali, esecuzioni capitali, i Turchi, feste, miracoli. In seguito, con il passar degli anni, queste pubblicazioni non

si limitano più ad un solo fatto ed acquistano una, seppur flessibile, periodicità.

La forma letteraria degli avvisi non tiene in alcun conto il livello dei lettori, ossia non mostra la preoccupazione, viva oggigiorno, di indirizzarsi al pubblico tenendosi su uno stesso piano culturale e psicologico. Gli scrittori di avvisi puntavano soprattutto sulla curiosità che un evento straordinario suscitava di per sé, sin dal titolo,<sup>2</sup> e davano un resoconto degli avvenimenti in una lingua e in uno stile che avrebbero potuto sfoggiare nello scrivere una novella. "Novellanti" sono infatti chiamati coloro che li scrivono, e più spesso "Menanti". L'etimologia di quest'ultima parola è incerta; c'è chi ritiene che venissero chiamati così perché "menavano" l'opinione pubblica. Con più fondatezza si può far risalire il vocabolo al latino medievale "mina" che significa intrigo o mena, e perciò il menante sarebbe un intrigante.<sup>3</sup>

La veste tipografica dell'avviso può essere decisamente definita popolare. Essa è caratterizzata, *in toto* o in parte, da carta di qualità inferiore, da un formato molto spesso ridotto (in alcuni casi fino ad un ottavo di folio), dallo scarso numero di pagine (a volte soltanto una o due), dall'assenza di spaziatura tra parola e parola e dalla frequenza di errori tipografici. Seppure con eccezioni, il lavoro del tipografo si deteriora progressivamente nel corso della seconda metà del secolo con l'aumento della produzione.<sup>4</sup>

Accanto all'avviso a stampa esiste l'avviso manoscritto. Il Gamrath ritiene che informazioni da "servizio giornalistico" fossero raccolte e redatte in Parione, un rione di Roma, e inviate a più di un "abbonato"; esse riportavano fatti accaduti a Roma e nell'ambito della Curia o dei quali si era sentito parlare in città (49).

Nelle biblioteche e negli archivi di parecchie città italiane esistono raccolte degli avvisi a cui accenna il Gamrath.<sup>5</sup> La più importante è quella nella Biblioteca Vaticana dei codici Urbinati Latini numerati 1038–1112; i settantacinque volumi coprono eventi che vanno dal 1554 al 1648. I volumi dal numero 1038 al numero 1073 contengono le relazioni dell'ambasciatore urbinate presso la Curia al duca di Urbino. L'ambasciatore non redige le informazioni, ma compra un foglio preparato periodicamente, circa ogni cinque giorni, da un menante che vi ha condensato notizie ricavate da avvisi a stampa e manoscritti e da altre fonti di diversa natura. Non sappiamo se l'ambasciatore urbinate fosse un abbonato o si servisse di un suo menante privato; si pensa senz'altro, però, che gli avvisi manoscritti fossero destinati ad una cerchia ristretta ed anche a singole persone (Bertone 18).

Tutti gli studiosi che hanno fatto ricorso agli avvisi manoscritti concordano nell'attribuire a queste fonti un notevole valore documentario. L'Orbaan (Introduzione) ed il Delumeau (1.50) hanno controllato l'attendibilità dei manoscritti cercando conferma dei fatti in essi riportati in altri documenti ufficiali quali bolle, bandi, decreti, ecc. Gli informatori dei menanti dovevano essere fidati ed altolocati, appartenenti agli alti strati della gerarchia ecclesiastica e amministrativa romana. Gli stretti contatti tra informatori e redattori sono

evidenziati dalle citazioni di avvisi in rapporti di nunzi e delegati e da stralci di informazioni diplomatiche negli avvisi. Sembra quindi che ci si servisse degli avvisi per preparare il terreno a determinate iniziative e ad operazioni politiche; d'altra parte, attraverso gli avvisi si sondavano le reazioni provocate dalle notizie e si aveva la possibilità di perseguire o abbandonare specifiche linee di condotta politica senza perdita di prestigio.<sup>6</sup>

I menanti dimostrano una buona dose di acume e di cautela nell'analizzare le notizie ricevute. L'episodio dell'Invincibile Armata ne è un chiaro esempio. La Curia dava come vincitori gli Spagnoli e solo alla lunga trapelò a Roma la notizia della loro disfatta. Gli avvisi riportavano le voci che circolavano, ma sottolineando che non si aveva conferma alcuna dei fatti; un breve stralcio da un avviso fa luce sul modo di operare dei menanti e sulla esclusività delle informazioni da loro procurate: "Ancorché questi spagnoli tenghino secreti li loro avisi, nondimeno si sa, che con l'ultime tre hanno raguaglio come l'armata Cattolica stava alla vela senza dirsi a qual volta . . .".<sup>7</sup>

La scelta delle notizie riportate qui di seguito<sup>8</sup> è stata motivata dalla loro natura; curiosa, orrorosa, o comunque interessante per lo stile, per la vivacità e per l'umorismo con cui tali notizie vengono riferite. Il primo stralcio, di una certa lunghezza, darà un'idea della varietà di informazioni che ciascun avviso conteneva.

Il Gran Duca di Firenze ha mandato a donare 70 piatti d'argento al Cardinale di Cosenza.

Non è vero che li prigioni per conto il già Cardinale Rambuglietto habbiano confessato nulla di avere avelenato Sua Signoria Illustrissima come pretendevano i parenti del Cardinale essendosi trovato veramente in cassa quella quantità di elleboro bianco che si pretendeva essere stato posto in un servitiale fatto al Cardinale, di cui ordine si è scoperto che fosse stato preso detto elleboro per sanare, o fare certa medicina ad un cavallo.

L'Ambasciatore di Spagna si vede da alcuni giorni in qua tratta molto alle strette con alcuni Cardinali della Corte più spesso del solito, come fa con Rusticucci ancorché Sua Signoria Illustrissima si trovi in letto con podagra, et febbre, desiderando ognuno che 'l negotiato di cui Ambasciatore sia per conto dell'Impresa d'Inghilterra, et dicendosi che Sua Signoria sborserà (come s'habbia aviso dell'arrivo dell'Armata di Spagna nella Britannia) li 800 scudi promessi fra dui mesi per questa impresa di sua parte a perpetua gloria di Sua Benedizione.

È morto il signor Bernardo Aldobrandino fratello del Cardinale, che haveva moglie; (È vero, et Sua Signoria Illustrissima la sente estraordinariamente).<sup>9</sup>

Questi avvisi redatti periodicamente permettono anche di seguire gli sviluppi di un avvenimento. La misteriosa vicenda della morte del Cardinale de

Rambouillet non si esaurisce con quanto appena riportato. A distanza di otto giorni leggiamo:

I Carcerati servitori del già Cardinale Rambuglietto si crede, che presto faranno di loro brutta mostra per la città, per lo ellebore bianco che lo spetiale confessò da principio di havere posto nel servitiale fatto al Padrone havendo forsi questi meschini per i tormenti deposto quello, che i medici disputano tra loro se sia bastata certa poca quantità di ellebore bianco ad ammazzare Sua Signoria Illustrissima di che Nostro Signore nella signatura passata dicono facesse parola dicendo che con suo grande dispiacere haveva sentita l'infedeltà di quei servitori.

Quattro mesi dopo:

Furono rilasciati li servitori del già Cardinale Rambuglietto, et data loro la casa per carcere con buona sicurtà finché siano finiti certi atti, et poi si liberaranno affatto dallo spetiale in poi, che sarà apiccato, o mandato in galera, non aspettandosi altro per l'essecuzione, che la volontà del Papa, et il ritorno di Sua Santità essendosi in questa causa conosciuta veramente la innocenza di questi poveri Italiani, che hanno havuti tanti tormenti a torto per querele lor date dalli parenti il morto Cardinale il cui fratello è hora cercato dalla corte per 2600 scudi imprestatigli dalli sudetti Italiani.

E nel seguente invio di notizie:

Si va cercando il fratello del Cardinale Rambuglietto per metterlo pregione per onere delli 2600 scudi havuti imprestito dalli servitori d'esso Cardinale, cavati di pregione, et datoli la casa per carcere, come innocentissimi eccetto lo spetiale.

Che giustizia venisse fatta è evidente, non solo da molti fatti di cronaca riportati negli avvisi, ma anche da tanti bandi, decreti e lettere ufficiali che negli stessi anni proclamavano al popolo nuove leggi e regolamenti diretti ad ordinare e controllare la vita dell'Urbe. Nel confronto tra bando e avviso si notano alcuni fatti degni di nota. Mentre la lingua e lo stile del bando sono ufficiali e altisonanti, lo stile dell'avviso è di frequente economico, quasi telegrafico. Si rifugge dall'elaborazione: "et quest'anno si può dire che quasi più son state le teste in Ponte ch'i Meloni in Banchi".<sup>10</sup> Si usa spesso la parola precisa, scarna; quando la frase è colorita e descrittiva vi si avverte una partecipazione sentimentale, quasi una presa di posizione dello scrittore, come nei già citati "havendo forsi questi meschini per i tormenti deposto quello" o "essendosi in questa causa conosciuta veramente la innocenza di questi poveri Italiani", dove si rileva poco meno che una nota di gallofobia. Inoltre le proclamazioni dei bandi restano distaccate e distanti dagli individui a cui sono indirizzate; che si tratti di esseri umani i quali, per la maggioranza, campano una vita grama, ce lo svelano gli avvisi.

Nel luglio del 1586 uscì il bando "de non portare Archibugi in Campagna"; proclamava:

L'illustre e Reverendissimo Monsignor Mariano Perbenedetti, Vescovo di Martorano, di quest'alma Città di Roma e suo distretto general Governatore e Vicecamerlengo,

considerando che con havere concesso tante licenze di portar Archibugi in Campagna essersi molto trascorso e si vede che ogn'uno indifferentemente portarli in modo che causano disturbo pericolo e danno, onde per degni rispetti Sua Signoria Reverendissima per ordine di Nostro Signore Revoca tutte le licenze . . . Però ogn'uno se guardi di non contravenire, perché se procederà con ogni rigore irremissibilmente.

Quasi della stessa data è un altro avviso:

È fuori un bando con proibitione a metitori di portar armi in campagna, con tutto, che di questi meschini l'anno passato verso la marina, i Corsari per trovarli disarmati per un bando simile ne pigliassero in buon numero.

Le condizioni precarie e brutali della vita umana del tempo ci vengono messe sotto gli occhi quasi ad ogni passo:

Hieri di notte furono mandati in galera 40 condannati; et dellì Turchi mandati qua dal legato Canano, 8 il Papa ne ha donati a Maltesi, 8 alli cavalieri di Santo Stefano, et altri tanti a Genovesi, et se quei 14 giocatori presi nella Franchigia de Medici non sono aiutati da qualche santo, andaranno ancor essi ad triremes, et di quella Donna carcerata al sant'Officio per haver in publico affermato, che Nostro Signore morirà (il che a Dio non piaccia mai) per tutto certo ottobre prossimo, non si sa che sarà di lei.

Un certo Giovanni Fiamengo Astrologo, che non ha saputo così predire il suo danno, come quello degli altri, stette un pezzo l'altro giorno in Berlina.

Stamane è stata tagliata la mano al luogo del delitto a quello che uccise in Banchi un pezzo fa un certo Paolo Pietro da Toscanella di cui si scrisse, et poi impiccato e squartato et seco sono stati giustiziati tre ladri molto celebri.

Gli indemoniati che fanno tanto strepito e resistenza per non entrare in quelle caverne remote, che si scoprono sotto Monte Magnanapoli per trovare quei Corpi santi scritti, danno segno evidente della santità di quel luogo e che là sotto stiano cose sacre.<sup>11</sup>

Viene notato che dal giorno di Pasqua in qua sono morti in questa Città 19 medici, con gusto grande di quelli, che non sono della lor professione (et è verissimo).<sup>12</sup>

È qua venuto uno di Spagna, che testifica contro quel Pietro Antonio già sostituto del Contarello la cui causa non per altro ha dormito fin adesso, che per questo, et per altri testimoni, che si aspettavano (contro lui non hanno fin qui altro che sofisticherie).

Seguendo i costumi a cui i Romani erano abituati da molto tempo, durante il Carnevale veniva data al popolino la possibilità di dimenticare le strettezze della vita di ogni giorno.

Sabbato fu dato principio qua alle commedie, ma ben presto prohibite, dicendo Nostro Signore quando ne ebbe notizia, che molto meglio farebbero quelli che ne sono

curiosi, di andare alle prediche. Si tiene però, che si permetteranno senza fallo le maschere per spasso della Plebe sotto i soliti bandi.

I Comici Desiosi hanno ottenuto licenza con porgere certa elemosina a luoghi pij di recitare le loro commedie in Roma, et hoggi vi hanno dato principio con molto gusto del Popolo pagando ciascuno che vuol vederle una certa miseria. Né possono (per levare i scandali) intervenirvi donne, et Huomini con armi di qualsivoglia sorte.

Si è dato qua principio fin da lunedì al correre dei pallij secondo il consueto, et ad alcuni che hanno havuto ardire di attraversare la strada del Corso mentre si correva, sono stati dati tre tratti di corda secondo i bandi, et poi carcerati, et oltre a questi spassi, et delle maschere, vi è anco quello delle commedie, et tragedie molto belle che si recitano giornalmente da questi Comici Desiosi con gran concorso, pagandosi ogni volta da ciascuno, che vuol udire la commedia un giulio, et due della Tragedia, et vanno anco i medesimi Comici la sera per le case dei Signori particolari, ove sono chiamati a recitarle per una decina di scudi per volta, . . . et così passiamo il Carnevale allegramente.

Vivo appare il contrasto tra la condizione della plebe e quella dei privilegiati dalla sorte. Di una di costoro ci vien detto:

Fu provvisto dalla clementia di Nostro Signore al vivere quotidiano, et a gli altri bisogni della Gentildonna Greca fuggita d'Algieri con assegnamento di 30 scudi al mese, et la casa pagata per 80 scudi l'anno, lasciando al servitio di Lei due di quelle schiavette, che condusse seco d'Algeri, et molti Cardinali porgeranno anco le mani loro adiutrici in sì santa opera separatamente da Nostro Signore si come ha fatto Paleotto, che gli ha mandato a donare una crocc piena di Reliquie con 50 scudi d'oro, et alcune galanterie Napoletane.

Ancora:

Martedì sera il signor Ciriaco Mattei con l'occasione delle nozze del signor Giovanni Battista suo figliolo fece un sontuosissimo banchetto a 14 Cardinali, che mangiaro in disparte col Cardinale Mattei suo fratello, et a 60 Dame . . . di questa Città con gran numero di Prelati, et signori, essendo state servite 6 gran tavole tutte ad un tempo con sì bell'ordine, silentio, quiete, et splendore, che maggiore non si poteva desiderare. Fu danzato prima, et da poi della cena, et recitata appresso una commedia intitolata de quattro simili molto bella.

Il Cardinale Albano, che sta in letto con inappetenza, et male in una gamba, ha donato un corsiero di 500 scudi al Cardinale Alessandro, che glielo haveva dimandato in vendita, il quale Alessandro dopo avere patito un pezzo di renella ha orinata una grossa pietra.

Un passatempo diffusissimo che accomunava tutte le classi sociali era quello delle scommesse. Oltre a vendere sogni a buon mercato esse costituivano un'ottima rendita per il governo. I banchi per le scommesse venivano

dati in appalto a dei sensali e, durante il regno di Sisto V, vi sono bandi e nuovi bandi intesi a controllare le scommesse. Se ne parla anche negli avvisi:

Il Papa si piglia gusto incredibile di vedere le liste delle scommesse, che si fanno in Banchi sopra i purpurandi et sopra altri casi futuri.

S'accende maggiormente l'opinione fra tutti di Roma, che il Papa andarà a quel viaggio, che s'è scritto, et in banchi le scommesse sono a 20 giuli per cento, che per tutto settembre sarà partito, ancorché molte ragioni obstino a questo, se bene, et solamente si discute sopra a tal andata.

Una tale sicura fonte di entrate veniva osservata con interesse anche da altri governanti. Infatti:

Si tratta di erigere un Monte sopra le scommesse, . . . et come ciò si eseguisca in Roma anco il Gran Duca le permetterà nel suo stato.

Ma nel 1590, non potendo presumibilmente imporre un controllo efficace sui sensali e le loro transazioni, il Papa emette il "Bando prohibitorio delle scommesse":

Essendosi per esperienza visto le molte liti, et inconvenienti che sono nati dal far le scommesse in la maniera che fin al presente si sono fatte . . . , col disturbo publico d'ogni stato, e qualità di persone . . . , per tenore del presente pubblico bando, di ordine espresso di sua Beatitudine, e per l'autorità del nostro Offitio, . . . prohibemus, ordinamus e expressamente comandamus a qualunque persona di qual si voglia stato, . . . che . . . non ardischi, presumi per sé o per altri . . . fare, o far fare alcuna sorte di scommessa sopra a soggetti a promotioni de Cardinali, o altre concessioni di dignità o Offitio da farsi dalla Santità di Nostro Signore, se sopra maschio o femina, sotto pena a chi contraverrà . . .

Le pene erano pecuniarie, corporali e comportavano fino a cinque anni di esilio.

Gli avvisi ci danno anche numerose informazioni sull'attività del Papa e della Curia, dalle manovre politiche ai provvedimenti presi per l'andamento economico e sociale dello Stato, dalle numerose imprese edilizie intraprese per il rinnovamento urbano e sociale di Roma agli interessi culturali di Sisto. Si viene a sapere che il pontefice progettò di riattare il Colosseo per istallarvi botteghe e magazzini per l'Arte della Lana ed altre Arti, ed alcuni artigiani vi aprirono bottega; che quattro bellissime colonne di serpentino furono rimosse dalla chiesa di San Pietro in Vincoli per essere riusate altrove e che la popolazione reagì negativamente perché furono sostituite con altre nemmeno di travertino, ma di mattoni; che Nostro Signore richiese ad una Congregazione di Cardinali di trovare nuove fonti di denaro "senza aggravio dei suoi Popoli" dato che "li 4 milioni d'oro che ha Sua Beatitudine in Castello sono una insalata rispetto al suo urgentissimo bisogno". Sisto visitava regolarmente tutte le fabbriche iniziate, rinnovate o restaurate per suo volere "salendo per tutte

quelle volte, et stanze con disposizione giovanile (Dio lodato)”; si interessava di far spostare la libreria del Vaticano in locali meno umidi e si premurava di aumentare le collezioni della libreria; dava licenza di far stampare una “Bibbia in lingua Siriaca, Caldea, Arabica, Persiana et Ethiopica per mandarne in quelle Regioni a quei Popoli, che la desiderano per la cathechizzazione loro”, come pure considerava la proposta di un architetto di usare molti obelischi fatti erigere in varie piazze romane come “Herologij”, “Cosa in vero molto bella”.

Gli avvisi manoscritti danno un quadro complesso e dettagliato della vita romana e ben vi si accompagna la vivacità e l’interesse con cui son redatte le notizie riportate. Il menante non è né un burocrate né un diplomatico. Ma cosa lo spingeva a scrivere? L’attrazione di divulgare notizie, un’inclinazione letteraria o la necessità di sbarcare il lunario? Vero è che non conduceva un’esistenza facile. Le sue prestazioni erano necessarie, forse anche apprezzate dai suoi clienti e spesso ben pagate, ma il suo era mestiere difficile, persino rischioso.

Da quando nel 1565 gli avvisi periodici a stampa, ormai meglio organizzati, vanno sotto il nome di “Avvisi dell’avvenimenti del mondo”, i pontefici si accaniscono con un susseguirsi di bandi contro “l’Arte nuova”. Così è definita la menanteria nella Costituzione del primo settembre 1572 emanata da Gregorio XIII. Sisto V si scagliò con straordinaria acredine contro i menanti nel “Bando contra li calunniatori e detrattori della fama et honor d’altri”, dell’11 novembre 1586, in cui tra l’altro è scritto:

... si ritrovano alcuni di tanto mala natura scelerati calunniosi e detrattori che senza timor di Dio et della giustizia ... hanno pigliato l’occasione, per esercitare le loro lingue pestifere, de scrivere lettere d’avisi ... empiendo le carte de bugie et calunnie, infamando e detrahendo all’onore et reputation del prossimo ...

Le pene stabilite dal bando erano: condanna a morte, confisca dei beni ed infamia perpetua. Alle parole seguirono i fatti. Un avviso riporta:

Ier sera fu degradato in San Salvatore in Lauro quel don Annibale Cappello, et questa mattina è stato condotto al luogo solito della giustizia in Ponte. Dove prima gli è stata mozzata una mano, tagliato la lingua et impiccato con tale discriptione: Per menante falso, detrattore per molti anni dell’i gradi di persone d’ogni sorte, ... et per haver scritto avvisi ai principi heretici.<sup>13</sup>

La licenza per gli avvisi fu imposta con un bando del settembre 1602. Nel marzo del 1621 in un “Bando generale concernente il Governo di Roma”, pur ribadendo la necessità della licenza per i menanti, si distingueva tra questi e i libellisti. Si riconosceva cioè la legittimità della diffusione di notizie e di chi l’aveva scelta per mestiere.

## NOTE

- 1 Per notizie sulle stamperie romane vedi Ascarelli e Barberi.
- 2 Ad esempio, in Bulgarelli 131-4 è riprodotto un avviso del 1534 dal titolo "Letera de la nobil cipta: novamente ritrovata alle Indie con li costumi e modi del suo Re e soi populi: li modi del suo adorare con la bella usanza de le donne loro: e de le dua persone ermafrodite donate da quel Re al Capitano de l'armata".
- 3 Nel Bando di Sisto V dell'11 novembre 1586 i menanti vengono chiamati scellerati, calunniatori e detrattori della fama e onore altrui. Vedi D'Onofrio 541 e Delumeau 1.30.
- 4 Per la veste tipografica ed anche per la forma letteraria degli avvisi vedi Petrucci Nardelli 262.
- 5 Così nelle Biblioteche Nazionali di Roma, di Napoli e di Firenze, alla Marciana di Venezia ed in archivi e biblioteche di altre città italiane come Lucca, Mantova, Modena, Torino. Per queste ed altre notizie sugli avvisi e gazzette del XVI e XVII secolo vedi anche Stumpo, Introduzione.
- 6 Per il modo di operare dei menanti e le loro fonti d'informazione cf. Gamrath 50.
- 7 Avviso ms. del 12-5-1590 nel codice Urbinate Latino 1058, f. 235 r. Nel riportare gli avvisi si è mantenuta la forma dell'originale eliminando, però, le abbreviazioni.
- 8 Le notizie sono tratte dai volumi 1053-1058 dei codici Urbinate Latini che coprono gli anni 1585-1590, ossia gli anni del pontificato di Sisto V. Sono state riportate senza osservare un ordine cronologico.
- 9 Le parole in parentesi alla fine sono di un'altra mano.
- 10 "Ponte" è ponte Sant'Angelo ad un capo del quale venivano eseguite buona parte delle sentenze capitali. "Banchi" è una strada vicina a ponte Sant'Angelo dove erano situati molti banchi per il cambio, per il prestito di denaro e per le scommesse.
- 11 Qui e altrove la parola "scritto" (al maschile, femminile, singolare e plurale) indica che persone o fatti sono già stati menzionati precedentemente.
- 12 L'avviso è del 22 luglio.
- 13 Va qui chiarito che la severità della condanna che colpì Annibale Cappello era dovuta soprattutto al fatto di aver servito degli eretici ed aver scritto anche libelli pornografici; egli non era un comune menante.

## OPERE CITATE

Ancel, René. "Étude critique sur quelques recueils d'avvisi". *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 28 (1908): 115-139.

Ascarelli, Fernanda. *Le cinquecentine romane. Censimento delle edizioni romane del XVI secolo possedute dalle biblioteche di Roma*. Milano: Etimar, 1972.

\_\_\_\_\_. *La tipografia cinquecentina italiana*. Firenze: Sansoni 1953.

Barberi, Francesco. "Gli avvisi a stampa nella Roma del Cinquecento". *Strenna dei Romanisti* (1955): 277-281.

\_\_\_\_\_. "Libri e stampatori nella Roma dei Papi". *Studi Romani* 13 (1965): 433-456.

Bertone, A. et al. *Il Giornalismo romano delle origini (sec. XVI-XVII), catalogo della mostra*. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 1979.

Bulgarelli, Tullio. *Gli Avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento. Bibliografia-Antologia*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1967.

Delumeau, Jean. *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*. Bibl. des Écoles fr. d'Athènes et de Rome, 184. Paris: De Boccardo, 1957-59.

D'Onofrio, Cesare. "Gli avvisi di Roma dal 1554 al 1605 conservati in biblioteche ed archivi romani". *Studi Romani* 10 (1962): 529-548.

Gamrath, Helge. *Roma Sancta Renovata*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1987.

Orbaan, Jacob F. "La Roma di Sisto V negli Avvisi". *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 33 (1910): 277-312.

Pastor, Ludwig von. *Storia dei Papi*. Vol. X. Roma: Desclée e C., 1928.

Petrucci, Armando, ed. *Scrittura e popolo nella Roma Barocca 1585–1721*. Roma: Quasar, 1982.

Petrucci Nardelli, Franca. “Calamità e paure nella stampa popolare romana e laziale (1585–1721)”. *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 105 (1982).

Stumbo, Enrico. *La Gazzetta de l'Anno 1588*. Firenze: Giunti, 1988.

# Fortuna di Pirandello in Spagna

Erminio G. Neglia

Come in altri paesi, il teatro di Pirandello non tardò ad imporsi anche in Spagna. Vi entrò trionfalmente attraverso la Catalogna con la messinscena (in catalano) de *Il berretto a sonagli*, il 27 novembre 1923, al teatro Romea di Barcellona (De Filippo). Il nome di Pirandello divenne subito sinonimo di modernità e avanguardia in tempi in cui il teatro spagnolo restava su basi tradizionalmente realiste. L'opera drammatica del Siciliano aveva quello che distingue i grandi innovatori: l'alone di una personalità inconfondibile.

Il fascino esercitato dal teatro di Pirandello si mantenne vivo fino agli inizi della guerra civile spagnola. Diminuì durante questo conflitto e la seconda guerra mondiale, per poi destarsi di nuovo nel dopoguerra. Fu ancora la Catalogna a precedere il resto del paese con la messinscena (in spagnolo) di *Enrico IV* al teatro Romea di Barcellona nel 1945, ad opera della compagnia Enrique Rambal. Nel 1948 la compagnia italiana di Diana Torrieri e Sergio Tofano presentarono al Teatro Calderón di Barcellona tre opere pirandelliane (*Pensaci, Giacomo*, *Sei personaggi*, *Vestire gli ignudi*). Madrid riprese a rappresentare Pirandello in spagnolo nel 1949 con *Il berretto a sonagli* e negli anni seguenti con *Sei personaggi* ed *Enrico IV*.<sup>1</sup>

Il centenario della nascita di Pirandello segna ancora una nuova fase nella diffusione e nello studio del teatro del Siciliano. Il critico spagnolo Ricardo Domenech gli dedica un saggio intitolato "Pirandello y su teatro de crisis" in cui, dopo aver fatto un resoconto delle più recenti messinscene delle opere pirandelliane in Spagna, riesamina *Enrico IV*, *Così è, se vi pare* e *Sei personaggi* (queste ultime due furono rappresentate nell'anno del centenario) ed il romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Secondo Domenech, Pirandello drammatizzò la crisi dell'uomo moderno perché "supone el derrumbamiento de un conjunto de valores de todo tipo — filosóficos, estéticos, económicos, políticos — . . . crisis que no es sino la transición dramática y espectacular hacia una época nueva. Puesto que en esa transición vive hoy el mundo todavía, apenas hace falta añadir que el teatro de Pirandello es, en más de un sentido, vigente y actual" (546).<sup>2</sup>

Immediata fu l'attenzione rivolta a Pirandello dai critici dopo i primi successi in Spagna. Azorín (José Martínez Ruiz) scrisse i suoi primi commenti sul teatro pirandelliano nel 1925, ("El teatro de Pirandello"), riconoscendo il suo apporto originale e rivelandone le idee e le innovazioni tecniche più importanti. Lo scritto finisce con queste parole: "Sí, la vida es sueño. Y en esas palabras — il sogno è vita — en esas palabras calderonianas, puede resumirse exactamente todo el teatro de este gran dramaturgo, que tanto parecido tiene — en la poderosa facultad de abstraer — con el gran Calderón".

Queste parole sono molto significative, perché riflettono una tendenza della critica spagnola che si distingue da quella di altri paesi: quella di paragonare Pirandello con scrittori spagnoli che lo precedettero, segnalando l'esistenza di certi elementi del pirandellismo prima di Pirandello. Rappresenta questa tendenza lo spagnolo Américo Castro quando traccia dei paralleli fra il Siciliano e Cervantes per ciò che riguarda "lo real y lo ideal, entre lo poético y lo tangible . . . ; el personaje que habla como tal . . . , que reclama para sí existencia a la vez real y literaria" ("Cervantes").<sup>3</sup> È necessario, quindi, considerare la sensibilità critica spagnola verso la propria tradizione letteraria quando si studia la fortuna di Pirandello in Spagna. La tenne presente Dario Niccodemi nel suo giro per la Spagna, come ricorda Angel Lázaro: "Pirandello fue el que produjo mayor impresión allá por los años 24 al 30 . . . Vino una excelente compañía italiana a estrenar esta obra *Sei personaggi* con Vera Vergani e con Dario Niccodemi . . . quien antes de comenzar la representación señaló la analogía entre esta obra de Pirandello y don Quijote, personaje que come los pirandelianos, cobró vida independiente de la voluntad del autor" (255).

Hanno esaminato le analogie altri studi più recenti, fra i quali vanno ricordati quelli di Chartraine de van Praag e di Stelio Cro. La prima individua in Calderón il conflitto drammatico fra i personaggi e il creatore:

En el auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, el autor verdadero demiurgo, llama al ser el Pobre, el Rico, el Rey, el Labrador, la Belleza . . . Esas figuras alegóricas no se rebelan todavía contra su creador sino que, al contrario, todas responden muy sumisas cuando él las llama. En todo caso, el libre albedrío de los personajes del gran poeta católico será estrictamente limitado por la Providencia. En la comedia *No hay burlas con el amor*, Calderón irá un poco más lejos: permitirá a sus criaturas que se burlen de algunas de sus mañas de dramaturgo. (218, 222)

Stelio Cro ribadisce l'affinità:

Tanto in Pirandello come prima in Calderón, il teatro è arte totale perché in esso l'arte risolve il dramma della vita, rappresentando nell'uno una forma che non muore perché il personaggio è indipendente dall'autore, è una "maschera nuda" senza le incertezze e le contraddizioni della vita, e, nell'altro, un diaframma che serve, soprattutto negli *Autos sacramentales*, ad esprimere come la vita umana sia un'illusione e come la vera vita sia nell'al di là. Questo senso di superamento è bene espresso in tutti e due . . . Anche nel personaggio di Enrico IV . . . il personaggio di Sigismondo presenta analogie interessanti . . . si verifica quello stato di lucida confusione tra realtà e illusione. (3-4)

Non mancano, però, differenze. A detta dello studioso, quella fondamentale è data, in Calderón, dalla sua visione del mondo retta da canoni religiosi ed in Pirandello dalla fusione dell'elemento tragico e di quello comico.

Fra gli scrittori in cui si riscontrano certe affinità con Pirandello c'è anche un suo contemporaneo, Miguel de Unamuno. Il Basco ed il Siciliano nacquero a pochi anni di distanza e morirono nello stesso anno. L'esame più recente

di questa affinità è quello di Annamaria Kelly. In quanto alla polemica su chi sia stato il primo fra i due a concepire nei primi decenni di questo secolo il tema dell'autonomia dei personaggi, la Kelly si rifà a ciò che disse Unamuno in un suo breve scritto "Pirandello y yo" nel 1923: "Diríase que es algo que flota en el ambiente o mejor, algo que late en las profundidades de la historia que busca quien la revele" (58).

Da quanto precede è lecito affermare che alcuni aspetti del "pirandellismo" facevano già parte della tradizione letteraria spagnola o che erano vivi anche all'epoca di Unamuno e Pirandello, ma aspettavano di essere scoperti. Fu la maggior celebrità del teatro dell'Italiano ad attrarre l'attenzione su quegli aspetti ed a metterli in luce. È chiaro anche che quando vengono esaminati nel contesto dell'apporto complessivo dell'Italiano, devono considerarsi piuttosto relazioni lontane o coincidenze.

Dagli anni Cinquanta in poi, a mano a mano che la fortuna letteraria di Pirandello divenne universale, la critica cominciò ad occuparsi dell'influsso diretto o indiretto del teatro del Siciliano sui drammaturghi spagnoli contemporanei. Invero, le parole di Corrado Alvaro sono valide anche per la Spagna:

Non c'è autore contemporaneo di qualche rilievo . . . che non sia stato toccato dalla rivelazione o dalla retorica pirandelliana. A volte potrà apparire più accorto, essere più artistico, più letterario, avrà portato a una perfezione e a una plausibilità maggiori la scoperta pirandelliana; ma questa è pur sempre al centro di quella ispirazione. Pirandello può apparire come lo scopritore d'una macchina modernissima che la tecnica complicherà, perfezionerà, diffonderà, ma al cui inizio è sempre quel congegno magari rozzo ed elementare, quale uscì di mano al primo scopritore. (164)

L'originalità dello "scopritore di quella macchina modernissima" impressionò i giovani drammaturghi spagnoli, soprattutto quelli interessati a modernizzare il teatro spagnolo, come i fondatori dell'Arte Nuevo (1945). Nell'antologia pubblicata da questo gruppo teatrale sperimentale (*Teatro de Vanguardia*) si può riscontrare l'influsso pirandelliano in alcune delle brevi opere comprese nel libro.<sup>4</sup> Pirandello aprì prospettive drammatiche nuove che, in mano a giovani innovatori, aiutarono a rinvigorire il teatro spagnolo. Il contributo di Pirandello a questo rinvigorimento è stato esaminato da vari critici, fra cui l'americana Wilma Newberry. Nella prima parte del suo libro, "Pirandellism without Pirandello", la Newberry mette in chiaro che il Pirandellismo è esistito nella letteratura spagnola prima di Pirandello. Dà esempi di testi prepirandelliani di scrittori come Cervantes (1547–1616), Calderón (1600–1681), Ramón de la Cruz (1731–1794), Tamayo y Baus (1829–1898) e José Echegaray (1832–1916), includendo anche alcuni testi di due spagnoli contemporanei, Ramón Gómez de la Serna e Miguel de Unamuno. Il gioco fra finzione e realtà, teatro e vita, la presenza dell'autore nel dramma e l'uso della tecnica del teatro nel teatro, sebbene in forma schematica ed elementare, appaiono anche in queste opere drammatiche.

La Newberry passa poi a esaminare le profonde tracce lasciate da Pirandello sul teatro spagnolo dalla sua epoca ad oggi. Azorín fu uno dei più grandi ammiratori dell’Italiano. I suoi scritti su Pirandello apparvero sparsi sulla stampa per un periodo di 20 anni. Superfluo dire che l’influsso del teatro pirandelliano traspare anche nelle sue opere drammatiche. Una delle testimonianze più chiare di quest’influsso è il suo dramma *Old Spain* (1926). Nel prologo, un attore si dirige al pubblico per raccontare una discussione avvenuta fra il direttore, l’autore e lui prima di entrare in scena. Interviene l’autore che ammonisce perché non vuole che le sue osservazioni siano rese pubbliche. Questi ed altri interscambi ricordano la tecnica del teatro nel teatro. Analogamente, la Newberry riscontra rapporti chiari non soltanto in questa tecnica, ma anche nei temi della labilità del reale e dello sdoppiamento della personalità in *Cervantes o la casa encantada* (1931) ed in *Angelita* (1930), “his most completely Pirandellian play . . . , almost a sampler of Pirandello’s techniques and ideas” (107). La preoccupazione per il passaggio del tempo avvicina questo secondo dramma a *Enrico IV*.

Conferme dell’influsso pirandelliano si notano anche nel teatro di Manuel e Antonio Machado. In *Las adelfas* ci sono persino schietti riferimenti a Pirandello nel dialogo dei personaggi. Un altro elemento comune che li mette in relazione è il problema dell’identità del personaggio che è uno dei temi di un altro dramma dei due autori spagnoli, *El hombre que murió en la guerra*. Secondo la Newberry si discerne “a constant awareness of the Italian’s technique and themes . . . much confusion of a character’s identity such as we find in *Come tu mi vuoi* e *Ciascuno a suo modo*” (116-7).

Nel capitolo seguente la studiosa segnala il rapporto fra *El Público* di Federico García Lorca e *Ciascuno a suo modo* di Pirandello: “In *El Público*, the spectators argue, and they show even more violence against theatrical people than in Pirandello’s plays: they ask that the director be killed, they want the poet to be dragged by the horses, they kill the actors after forcing them to repeat a scene, and they kill the ‘verdadera’ Juliet after stuffing her under a theater seat, still alive, gagged and whining” (128). L’impronta pirandelliana è anche evidente in altre opere drammatiche di García Lorca come *Los títeres de Cachiporra*, *La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de Don Cristóbal*. Contribuiscono ad illustrare il rapporto temi pirandelliani come il problema dell’identità ed il conflitto fra realtà e illusione.<sup>5</sup> Non è da dimenticare, però, che il teatro di García Lorca è eclettico. Le opere drammatiche più conosciute del poeta spagnolo (*La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* e *Yerma*) sono radicate in una tradizione letteraria che non ha niente a che vedere con Pirandello.

L’influenza pirandelliana affiora anche in Alcjandro Casona in cui è onnipresente il conflitto fra realtà e fantasia. La più pirandelliana è, secondo la Newberry, *Los árboles mueren de pie*, in cui “illusion enables people to live happily” (148). Un’altra idea che fa pensare a Pirandello è l’eternità della creazione artistica come è resa esplicita da questo breve dialogo: “ENTON-

CES: de verdad cree que el arte vale más que la vida? MAURICIO: siempre . . . si lo hubiese pintado [el árbol] un gran artista, viviría eternamente" (113).<sup>6</sup>

Un altro drammaturgo spagnolo che è stato sovente paragonato a Pirandello è Jacinto Grau. Il suo dramma *El señor de Pigmalión* fu rappresentato nella stessa epoca di *Sei personaggi* di Pirandello e di *Niebla* di Unamuno. Con essi, infatti, condivide la novità del tema dell'autonomia dei personaggi, sebbene in esso si tratti di automi che un Pigmalione moderno fa scattare a sua volontà fino a che si ribellano. Quest'opera piacque a Pirandello che la mise in scena al Teatro d'Arte di Roma.

L'affinità casuale di quest'opera si trasformò in influsso pirandelliano in alcuni drammi successivi. Secondo la Newberry, *Las gafas de don Telesforo*, *Tabarín* e *Bibí Carabé* illustrano "how the Spaniards have assimilated twenty-century Pirandellism into their own tradition" (160).

Altri critici hanno studiato l'influsso pirandelliano su alcuni drammaturghi spagnoli stranamente sorvolati dalla Newberry, come López Rubio e Víctor Ruiz Iriarte. L'ascendente pirandelliano su quest'ultimo è stato esaminato dall'americana Phyllis Zatlin-Boring. È riscontrabile, secondo lei, in molti dei suoi lavori, particolarmente in quelli degli anni Sessanta, ed è, come nel caso di opere di altri drammaturghi spagnoli, intessuto di altre influenze. Anche Casona e Anouilh furono molto ammirati da Ruiz Iriarte. Ma è anche attraverso loro che lo Spagnolo riceve il pirandellismo, poiché, a detta della Zatlin-Boring, essi "reflect the influence of Pirandello to differing degrees" (18).

*Historia de un adulterio* (1969) è l'opera più "pirandelliana". La studiosa americana la paragona a *Il berretto a sonagli*: "The basic situation is not unlike that in Pirandello's *Il berretto a sonagli* where the deceived husband is again the employee of his wife's lover. In the Italian play, it is the employer's wife who insists on the truth and is accused of being insane" (20). Il Pirandellismo di Ruiz Iriarte, secondo la Zatlin-Boring, prende diverse forme. A volte usa situazioni parallele a quelle di alcuni drammi di Pirandello (*El landó de seis caballos*, *Historia de un adulterio*); altre volte riprende alcuni temi di chiara natura pirandelliana. È poi frequente in Ruiz Iriarte l'uso di diversi livelli di realtà come nel teatro dell'Italiano. Differisce, ciononostante, da Pirandello perché è più ottimista e le sue opere non finiscono 'in confusione' ma hanno un finale ben chiaro.

Nel quinto capitolo del suo libro, "The Metatheatrical Impulse in Post-Civil War Spanish Comedy", Marion Peter Holt sostiene che la ricorrenza di elementi metateatrali e del tema del carattere effimero del reale nel teatro di López Rubio, Mihura e Ruiz Iriarte, vincola questi autori a Pirandello. In seguito, la Peter Holt descrive l'episodio della caduta e della ferita alla testa del protagonista in *El landó de seis caballos* di Ruiz Iriarte, "that clearly has an antecedent in *Enrico IV*" (88).

In un altro studio, Jóse López Rubio, la stessa studiosa americana fa risaltare le convergenze fra questo drammaturgo spagnolo e Pirandello in quattro

drammi, Alberto, *Celos del aire*, *El remedio en la memoria* e *La venda en los ojos*, sebbene ci siano anche elementi cervantini e calderoniani. La concordanza si basa sul concetto che la vita è essenzialmente “teatrale” e sull’uso della tecnica del metateatro, riscontrato anche in Ruiz Iriarte. Secondo la Peter Holt, José López Rubio ed anche Ruiz Iriarte hanno “a common Pirandellian affinity that is reflected in both dramatists’ fondness for dramatic situation in which theater-within-theater develops” (132).

Una delle figure di teatro più conosciute e rispettate in Spagna è Antonio Buero Vallejo. La sua produzione teatrale va dal dopoguerra ai nostri giorni. Anch’egli, nonostante la sua indiscutibile originalità, ha attinto alla sorgente pirandelliana. Il suo accostamento all’Italiano si riscontra, fra l’altro, nel suo dramma *El tragaluz* (1967). Vale la pena di leggere ciò che ha scritto il critico spagnolo Luis Iglesias Feijoo:

Aquí es forzoso el recuerdo de Pirandello, autor tan apreciado por Buero . . . la ficcionalización del público, la búsqueda de una integración del teatro en la vida, la anulación de las diferencias entre actores y espectadores, para que todos participen a la vez en la obra son propósitos que tienen en el maestro italiano un primer experimentado muy claro . . . incluso es posible encontrar en *El tragaluz* un recuerdo concreto de *Enrico IV* . . . y la aparición de los Sei personaggi puede ser recordado cuando EL y ELLA hacen también su primera salida a través del patio de las butacas. (351)<sup>7</sup>

La fecondità della matrice pirandelliana non diminuì in Spagna con la comparsa del teatro di Brecht negli anni Cinquanta. Il teatro del Tedesco venne riconosciuto come uno sforzo per creare una distanza fra i personaggi e gli spettatori. Paragonato a Brecht, Pirandello rappresentò, invece, la tendenza opposta: quella di “immergere” il pubblico nell’azione teatrale producendo, secondo il suddetto critico spagnolo, “la anulación de las diferencias entre actores y espectadores para que todos participen a la vez” (360). Questa è una generalizzazione; nella prassi, i due drammaturghi non sempre sono così antitetici come si suol supporre.

Curiosamente, a volte Brecht e Pirandello coesistono in una stessa opera drammatica, alternandosi e producendo momenti di ‘straniamento’ ed altri di ‘immersione’. Vorremmo qui avvalerci di ciò che già abbiamo detto in un convegno internazionale su Pirandello facendo l’esempio di un altro dramma di Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy* (scritto nel 1967 e, per ragioni di censura, rappresentato in Spagna solo nel 1976). Qui i frequenti interventi di un narratore servono a segmentare la storia evitando eccessi di commozione e permettendo agli spettatori di distaccarsi dalle vicende drammatiche per poter riflettere criticamente su ciò che vedono. Ma ci sono anche momenti in cui, nel rapido scambio di livelli di realtà, gli spettatori sono trascinati e coinvolti nel gioco tra vita e teatro perdendo, quindi, l’atteggiamento critico (e questo ricorda gli effetti di ‘immersione’ pirandelliana).

Come ha segnalato Iglesias Feijoo, Buero Vallejo è un ammiratore di Pirandello. In una lettera a Robert Nicholas l’autore spagnolo scrisse: “En rigor,

me sigue pareciendo más moderno, en ese sentido, Pirandello: lo mejor de las nuevas corrientes de teatro total procede de él" (123). Questo giudizio sembra concordare con quello di Sartre quando gli fu chiesto quale fosse il drammaturgo più attuale.<sup>8</sup> L'importanza di *Ciascuno a suo modo* nel teatro moderno è stata sottolineata da Buero Vallejo nell'introduzione al suo libro: "En ella brilla la genialidad del autor siciliano, adelantando de la escena moderna hasta extremos aún no bien reconocidos" (18).

Nel breve spazio disponibile di questa rassegna abbiamo riportato in rapida sintesi i contributi più importanti allo studio di Pirandello in Spagna. Sebbene la critica spagnola non abbia finora prodotto una monografia su Pirandello (ce ne sono state invece quattro in Argentina), è vero che abbondano commenti critici e saggi sul suo teatro. Non è da trascurare, d'altro canto, l'importante apporto di studiosi di altri paesi che con oggettività e acume critico hanno messo in risalto l'influsso pirandelliano su drammaturghi spagnoli di questo secolo.<sup>9</sup> Si può dire, in conclusione, che pochi autori stranieri hanno avuto tanta diffusione e tanto successo in Spagna come Pirandello.

*University of Toronto, Erindale College*

## NOTE

- 1 Il successo di Pirandello in Spagna si deve anche alla genialità di interpreti e registi spagnoli, veri esegeti dell'arte pirandelliana. Fra i registi vanno ricordati Arturo Carbonell, direttore della compagnia Teatro de Arte di Barcellona, e José Tamayo, della compagnia Lope de Vega e del Teatro Bellas Artes di Madrid. Sul lavoro di regia si vedano Enric Galén (307-8) e Enrique Ruiz García (30-7). Questo libro comprende anche cinque fotografie di scene di *Enrico IV*. Il prestigioso premio José Zorrilla venne dato alla compagnia Teatro Nacional María Guerrero, fra l'altro, per la rappresentazione di *Così è, se vi pare* di Pirandello nel 1967, anno del centenario della nascita del Siciliano. La medaglia d'oro per il miglior regista dell'anno 1967 fu conferita a José Luis Alonso per la sua regia di opere di Valle-Inclán e di Pirandello. La medaglia d'oro per il miglior attore fu assegnata a Antonio Ferraris per la sua interpretazione in *Così è, se vi pare* ed in altre opere. Grande successo ottennero anche il regista Joaquín Dicenta per *Il berretto a sonagli* nel 1969 e Miguel Narros per *I giganti della montagna* nel 1977. Fra le opere più ammirate e rappresentate in Spagna è da segnalare *Enrico IV*, anche per i suoi punti di contatto con la tradizione letteraria spagnola. L'opera fu scelta per celebrare il cinquantenario della morte di Pirandello nel 1986 e fu diretta da uno dei più abili registi spagnoli, José Tamayo. Sul successo di *Enrico IV* in Spagna si vedano, oltre a Ruiz García, *El País* (29 settembre 1986, 23) e Francisco Alvaro (149-53). Questo libro comprende anche la fotografia di una scena della rappresentazione del 1958.
- 2 Lo studio di Domenech è, senza dubbio, molto acuto e positivo. Ci sorprendono, però le ultime parole con le quali paragona Pirandello ad altri drammaturghi che vennero dopo di lui. Secondo il critico spagnolo, la visione del mondo di Pirandello è valida anche oggi, ma la forma "a través de la cual poder comunicar lo incomunicable" non fu incontrata dall'Italiano "ligado aún a la tradición naturalista", ma da quelli che vennero dopo. Questo giudizio è molto discutibile. Senza negare gli ulteriori apporti di alcuni drammaturghi postpirandelliani, c'è da sottolineare che la rottura con la tradizione verista-naturalista avvenne già in Pirandello, anche nella forma; si pensi particolarmente alla Trilogia del teatro nel teatro.
- 3 Ricordiamo che l'analogia con Cervantes fu tracciata anche dall'argentino Monner Sans in *Pirandello y su teatro*. Il personaggio di Don Quijote critica il vero autore della prima parte

del romanzo, cioè lo stesso Cervantes che nell'opera appare con il falso nome di Hamete Benengeli. Monner Sans inoltre vide nel Quijote una possibile fonte del saggio di Pirandello "L'umorismo".

4 Nell'introduzione, Alfredo Marquerie fa cenno all'influsso di Pirandello. Si veda anche *Teatro experimental español*. Quest'antologia comprende una scena di *Lo invisible* di Azorín ed una di *Tres mujeres, tres* di Alfonso Paso, entrambi di evidente impronta pirandelliana.

5 García Lorca ebbe l'occasione di conoscere il teatro del Siciliano durante le sue rappresentazioni a Madrid. C'è da aggiungere anche che il poeta spagnolo menziona il nome di Pirandello in una conferenza sul teatro inclusa in *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1957: 35).

6 Si tratta di una società di beneficenza la quale cerca di far felice la gente anche a costo di negare la realtà, come nel caso di una nonna che si riesce ad illudere occultando la vera provenienza delle lettere che la rendono felice. Quest'opera ebbe molto successo anche in Italia con Emma Grammatica nella parte della protagonista.

7 Anche John Kronik segnala la presenza di Pirandello in *El tragaluz* (373).

8 Episodio citato da Alfredo Barbina: "Quando a Sartre fu chiesto . . . quale fosse a suo avviso l'autore drammatico più attuale, 'È senza dubbio Pirandello' rispose". "Taccuino pirandelliano", *Ariel* 2.2 (1987): 45.

9 Naturalmente sull'argomento non mancano giudizi negativi o inesatti. Ad esempio, Gonzalo Torrente Ballester scrive che il teatro pirandelliano non ebbe molto successo in Spagna. La spettatore spagnolo non poté accettare il concetto pirandelliano dell'uomo e della vita, come nemmeno accettò "los anticipados pirandellianos de Unamuno". Secondo lui, ci vollero trent'anni prima che *Sei personaggi* fosse accolto con un certo entusiasmo (67-8). Specifica, in più, che fu "el español medio" a non accettare le idee del Siciliano e che il suo atteggiamento cambiò negli anni Cinquanta. Dalle nostre indagini risulta, invece, che il successo di Pirandello fu immediato. I critici, i giovani drammaturghi ed il pubblico in generale non poterono sottrarsi al fascino del teatro del Siciliano. A ciò contribuì anche il suo successo in Francia ed in Italia (il che non significa che non ci fosse chi, per varie ragioni, non condivideva le opinioni di Pirandello). Per ciò che riguarda "los anticipados pirandellianos de Unamuno", come li definisce il critico spagnolo, non furono affatto "anticipados"; alla luce di tanti studi sui rapporti tra Pirandello e Unamuno, non ci sono prove che il Basco abbia "preceduto" Pirandello. Un altro Spagnolo, Juan Gutiérrez Cuadrado, afferma che Pirandello si diffuse più a Barcellona che a Madrid perché la Catalogna era interessata a promuovere la politica di Mussolini: "Esa atracción por el régimen italiano de Mussolini no hace, por tanto, sino reforzar los contactos catalanes con la cultura italiana. Ahí puede estar una de las claves de los estrenos, más numerosos, de Pirandello en Cataluña" (354). Inoltre l'interesse per Pirandello nella Catalogna non sarebbe stato autentico, nonostante le numerose rappresentazioni. Il periodo a cui si riferisce lo Spagnolo non rientra nei limiti del nostro saggio, e perciò non è compito nostro ribattere punto per punto i suoi argomenti, dettati da preconcetti più che da prove convincenti. Però non possiamo fare a meno di confutare alcune conclusioni a cui arriva e che ci sembrano del tutto infondate. Egli afferma che non c'è stato influsso pirandelliano nel teatro spagnolo (348); noi siamo certi invece che i giudizi di tutti i critici menzionati in questa nostra rassegna dimostrano il contrario. Senza poi addurre motivi validi, egli confuta l'opinione di John Kronik che vede una forte influenza pirandelliana nel periodo 1927-1937. Gutiérrez Cuadrado svaluta anche l'attenzione particolare rivolta a Pirandello da scrittori come Azorín perché "no debieron de entender mucho" (348). Noi crediamo invece che Azorín, Francisco Alvaro, Diéz-Canedo, Sainz de Robles, Ricardo Domenech ed altri abbiano capito benissimo l'importanza del messaggio pirandelliano.

## Contributi allo studio di Pirandello in Spagna negli ultimi trent'anni

Alvaro, Corrado. "Appunti e ricordi su Luigi Pirandello". *Arena* 3 (1953).

Alvaro, Francisco. *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1958)*. Valladolid: Sever-Cuesta, 1959.

Azorín [José Martínez Ruiz]. "El teatro de Pirandello". *ABC* (November 25, 1925).

Barbina, Alfredo. *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*. Firenze: Le Monnier, 1967.

Bartolucci, Giuseppe. "La fortuna di Pirandello". *Sipario* 21.241 (1966): 52-54.

Buero Vallejo, Antonio. *Tres maestros ante el público*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Burgada, G. "Pirandello nel primo centenario della sua nascita". *Estudos Italianos em Portugal* 28 (1967): 11-24.

Calendoli, Giovanni. "La nuova fortuna di Luigi Pirandello". *Audiovisivi* 6.3 (1966): 35-39.

Casona, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1953.

Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1960.

\_\_\_\_\_. "Cervantes y Pirandello: estudio comparativo". *La Nación* (16 novembre 1924).

Catel, M. "Le centenaire de Pirandello 1867-1967". *Biblio* 35.8 (1967): 21.

Chartraine de van Praag, Jacqueline. "España tierra de elección del pirandellismo". *Quaderni Ibero-american* 28 (1962): 218-222.

Chiapasco, M. F. "Humanidad de Luigi Pirandello". *Revista de Humanidades* 11-13.8 (1970).

Chicharro de León, José. "Pirandelismo en la literatura española". *Quaderni Ibero-american* 20 (1954): 410-414.

Cro, Stelio. "Pirandello e Calderón: il dramma come arte totale". *Teatro contemporaneo* 5.10 (1985): 1-17.

De Filippo, Luigi. "Pirandello in Spagna". *Nuova Antologia* 99 (1962): 197-206.

De la Guardia, Alfredo. "Pirandello en el centenario de su nacimiento". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 33.127-128 (1968): 61-76.

Domenech, Ricardo. "Pirandello y su teatro de crisis". *Cuadernos Hispanoamericanos* 216 (1967): 538-552.

Donati, Corrado. *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*. Firenze: La Ginestra, 1986.

Elizalde, Ignacio. *Temas y tendencias del teatro actual*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1984.

Felcini, Furio. "Per un capitolo della fortuna di Luigi Pirandello". *Studium* 64.2 (1968): 147-156.

Forestà, Gaetano. "Pirandello e Unamuno". *Nuovi Quaderni del Meridione* 11.41 (1973): 15-33.

Galén, Enric. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcellona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1985.

Gallina, Anna Maria. "Pirandello in Catalogna". *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*. Firenze: Le Monnier, 1967, 201-208.

Giudice, Gaspare. *Luigi Pirandello*. Torino: Utet, 1963.

Gordon, José. *Teatro experimental español*. Madrid: Escalicer, 1965.

Gual, Andrià. *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcellona: Editorial Aedos, 1960.

Gutiérrez Cuadrado, Juan. "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid". *Cuadernos Hispanoamericanos* 11.333 (1978): 347-386.

Halsey, Martha T. e Phyllis Zatlin. *The Contemporary Spanish Theatre. A Collection of Critical Essays*. Boston: UP of America, 1988.

Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Salamanca: Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

Illiano, Antonio. *Introduzione alla critica pirandelliana*. Verona: Fiorini, 1976.

Josía, Vicente. *Pirandello (estudios y antología)*. Madrid: Cía Bibliográfica Española, 1970.

Kelly, Annamaria. *Rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*. Palermo: S. F. Flaccovio, 1976.

Kronik, John W. "Buero Vallejo's *El Tragaluz* and Man Existence in History". *Hispanic Revue* 41 (1973): 371–396.

*L'enigma Pirandello. Atti del Congresso Internazionale. 24–26 ottobre, 1986.* Eds. A. Alessio, C. Persi-Haines, L. G. Sbrocchi. Ottawa: The Canadian Society for Italian Studies, 1988.

Lázaro, Angel. *Vida y obra de Benavente*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1964.

Lebois, André. "La révolte des personages: De Cervantes et Calderón à Raymond Schwab". *Revue de Littérature comparée* 23 (1949): 482–506.

Leighton, Charles H. "Alejandro Casona's Pirandellism". *Symposium* 17.3 (1963): 202–214.

López Chuhurra, Osvaldo. "Máscaras y rostros de L. Pirandello". *Cuadernos Hispanoamericanos* 72.216 (1967): 521–537.

Marqués, René. "Luigi Pirandello: El hombre ante su espejo". *Asomante* 23.4 (1967): 27–37.

Mauro-Ferreira, David. "Pirandello e a crise do homem contemporâneo no teatro". *Espiral* 2.6–7 (1965): 85–88.

Millet Cacho, G. *Pirandello in Argentina*. Palermo: Edizioni Novecento, 1988.

Monner Sans, José María. *Pirandello y su teatro*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1959.

Neglia, Erminio G. *Pirandello y la dramática rioplatense*. Firenze: Valmarina, 1970.

\_\_\_\_\_. "Pirandello nella critica e nel teatro in lingua spagnola". *L'enigma Pirandello*, 243–255.

Newbury, Wilma. *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*. Albany: U of New York P, 1973.

Nicholas, Robert L. *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Editorial Castalia, 1972.

Peter Holt, Marion. *José López Rubio*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

\_\_\_\_\_. "The Metatheatrical Impulse in Post-Civil War Spanish Comedy". *The Contemporary Spanish Theatre. A Collection of Critical Essays*. Boston: UP of America, 1988.

Rebelo, L. F. "Pirandello e o teatro português". *Colóquio* 44 (1967): 60–61.

Rey Colao, Amelia. "Recordaao de Pirandello". *Estudos Italianos em Portugal* 28 (1967): 3–6.

Rodríguez Celada, Alvaro. "Afinidades ideológicas entre Pirandello y Unamuno". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 108.421 (1981): 44–54.

Ruiz García, Enrique. *25 años de teatro en España. José Tamayo, Director*. Barcellona: Ed. Pla-neta, 1971.

Sciascia, Leonardo. *Pirandello e la Sicilia*. Palermo: Editore S. Sciascia, 1968 (relazioni Cervantes-Pirandello, 114–120).

Standish, Peter. "Pirandello, Pygmalion and Spain". *Revue de Littérature Comparée* 47.2 (1973): 327–337.

Suárez Galban, Enrique. "Calderón y Pirandello". *Boletín de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico* 2 (1966).

Teatro de Vanguardia. *Quince Obras de Arte Nuevo*. Madrid: Sánchez Pacheco, 1949.

Teatro experimental español. Madrid: Escelicer, 1965.

Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

Unamuno, Miguel de. "Io e Pirandello". *La Fiera Letteraria* 19 (1964) (traduzione di un saggio del 1923).

Vartic, I. "Cervantes si Pirandello". *Steaua* 23.8 (1972): 17.

Young, M. F. "An Analysis of Ortega Y Gasset's Theory of Dehumanization and its Applicability Among Selected Works of Luigi Pirandello, Mies Van der Rohe, and Le Corbusier". *Dissertation Abstract International* 38.7000A (1978).

Zarrillo, Tommaso. "Rassegna di studi critici su Luigi Pirandello 1970–1975". *Critica letteraria* 4.3 (1976): 567–580.

Zatlin-Boring, Phyllis. "The Pirandellism of Víctor Ruiz Iriarte". *Estreno* 4.2 (1978): 18–21.

---

# Benjamin's "Baudelaire," Allegory, Interpretation<sup>1</sup>

Romano Luperini

1. In 1938, in a "race against the war", Benjamin tried to finish a book on Baudelaire of which only the preparatory notes, now published in *Paris, Capital of the 19th Century* (=P), are available to us. Together with Benjamin's essay *On Some Motifs in Baudelaire* (=S) and his letters to Adorno, Horkheimer and Scholem (=B), these notes enable us to reconstruct Benjamin's *Baudelaire* and to define its content, particularly with regard to the question of the relation of allegory to the modern world and of the allegorical stance as a method of pursuing knowledge.
2. The starting point of Benjamin's discourse is his critique of Dilthey's and Bergson's philosophy of life and the notion of "lived experience" (or *Erlebnis*). According to Benjamin, such a philosophy is based on the assumption that it is possible to ignore the "epoch of big industries" (S 187): this is why it can theorize the vital flux, the spontaneous genesis of sensations and a form of "free choice" in the "actualization" of the latter. While *Erlebnis* refers to the ego's integrity, to a condition in which reflections and impressions correspond harmoniously, the modern era is marked by the shocks brought about by industry and the crowded cities which condemn the individual to the "progressive atrophy of experience" (S 218). The latter is, therefore, viewed by modern artists as something that is lost; it belongs to a "previous life," to the "festive days" of prehistory with regard to which the *correspondances* are but the "dates of memory" (S 216). Indeed, rather than "simultaneous correspondences such as the symbolists soon after cultivated" (S 217), in Baudelaire they are moments placed outside time which imagination tries to interweave in a network of correlations. Baudelaire is the poet of modernity because in his poetry the symbolic imagination is completely subordinate to allegorical fantasy. What makes it possible for the allegorical fantasy to utilize the *correspondances* is the "impressions'" detachment from the *Erlebnis*. In fact, allegory presupposes a detachment from nature and from naturalness. Once the possibility of a romantic correspondence between subject and object disappears, allegory cannot but carry the signs of violence which has been "necessary to dismantle the world's harmonious faade" (P 414). It seems possible at this point to deduce that the symbolic *correspondances* mime the wholeness of a relationship that is still authentic with the natural world, in the hope of reproducing the *Erlebnis*. Instead, allegory acknowledges the

decline of such a possibility in the era of high capitalism. This is why allegory is—according to Benjamin—the artistic form of modernity. Moreover, while medieval allegory utilizes as its own “historical armature” the world of antiquity and of Christianity, Baudelaire “approached reality by inverting the formula: for him allegorical experience is primary” (P 409). In other words, “the soul’s faculties, that occupy so much space in Baudelaire, are man’s memories (*Andenken*) just as medieval allegories are the gods’ memories” (P 408).

In the same way that medieval Christian allegory pertains to a pagan world which is devitalized, so is modern allegory inherent in the dead objects of an extraneous inner life that has been utterly sundered from lived experience. Even memories are mortified; they are simply an object-memory (*Das Andenken*). And if “baroque allegory sees the corpse from the outside only, Baudelaire (instead) sees it from within” (P 415). In other words: “In the 19th century, allegory moved out of the exterior world to settle in the inner one” (S 245).

Once the inner life has flowed out of the *Erlebnis*, it inevitably loses its “aura.” If the “aura” is the “distance of a look which is re-awakened in what is being contemplated,” Baudelaire makes a “decisive attempt at “mastering that look in which the magic of distance has died away” (P 396). In the *spleen* there is “no aura” (S 220), no pathos which is the result of distance. The shock experience continuously reminds modern man that the present looms over him, thereby destroying any possibility of an “aura.” From Baudelaire onwards, “the ostentation of an “aura” becomes a characteristic of “third-rate poets” (P 475). The poetry is already transformed into a commodity.

3. Because of such a transformation and the consequent disappearance of an “aura,” Baudelaire is forced to measure one’s strength with the crisis of lyric poetry. To survive, the poet-*flâneur* is obliged to accept the market and its laws. On the one hand, he has to find a space for an inner world that is threatened more and more; on the other, he has to come to terms with the transformation of art into a commodity. In the society to which he is confined, the *interieur* and *comptoir* constitute two elements that are at the same time dialectical and complementary.

In a world that is dominated by the fetish of commodity, patrons no longer exist and only the ruthless competition of the market is in force: “It is this market that has to be conquered and not the protection of the aristocracy or of a prince or the clergy” (P 423). Baudelaire is obliged—for the first time “in the history of poetry”—to set a price on the market of his product and to become himself “his own manager.” Allegory acknowledges not only this crisis of lyrical production but also the disappearance of a social function as well as the transformation of poetry into a commodity.

In the poet-*flâneur*, melancholy is inextricably interwoven with *bouffonnerie*, with a tendency to sneering and scoffing ironically, even at himself. The poet is also a mime: “He has to play the part of a poet in front of

an audience and a society, which does not know what to do with the true poet and which recognizes him only as a mime" (S 232). From this moment onwards, the poet can no longer exclude the relationship with the public: he has to include it in his own work, thereby establishing with the reader (with this specific type of reader who belongs to an era of high capitalism) a difficult and also complex relationship based on love and hate, on sameness and difference: "hypocrite lecteur, mon semblable,—mon frère." If in the first instance, after having lost his "aura," the artist becomes one of the crowd; in the second, he takes delight in the eccentric behaviour of the mime who performs "in front of an audience that is not capable of following the sequence of events in a scene, who is aware of this fact and who does justice to this awareness in his performance".

The *flâneur* and the mime are only two images of a series of figures that Benjamin projects as his own doubles onto the scene in Paris. As in a phantasmagoria, various representatives of asociality and marginality that are obliged to come to terms with the market and the public continually follow each other: the political conspirator, the prostitute, the *chiffonnier* or the rag-a-bone-man fascinate Baudelaire. About the *chiffonnier* he writes, "Tout ce que le grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne" (P 441). In a sense, even the rag-and-bone-man is a collector of dead objects and of debris, even he is an allegorist; this is why Baudelaire can identify with him. But the figure which more than all the others is similar to the poet is undoubtedly the prostitute. The poet puts on sale himself, his own life, his own feelings; like the prostitute, he is at the same time a seller and a product. The choice of an allegorical form implies that he is aware of the fact that reification constitutes the social content of his own poetry.

4. When exhibiting himself on the market, the poet has to make sure that his product is attractive enough to outshine all competing products. The "creer un poncif" programme induced Baudelaire to be the first one to elaborate the idea of "originality which adapts itself to the market" and to define the terms of his own relationship with tradition accordingly: he "wrote some of his poems to destroy others written before him" (S 234). The pursuit of novelty met not only aesthetic requirements, but also the dialectic of commodity production which establishes that art has to be at the same time new and yet always the same.

Even allegory seems to have an intrinsic relationship—indeed one based on equivalence—with the commodity. Not only does allegory represent what the experience of modern man has been transformed into, but there also seems to be a profound homology between the allegory's structure and that of commodity. In fact, in allegory, there is no "natural mediation" between "image" and "meaning," as is exactly the case "with a commodity and its price."

However, the homology is not of a passive nature. Through allegory, in

fact, the commodity attempts to look at itself and to recognize its real nature, thereby opposing “the deceitful transformation of the world of commodities” (S 239). Self-consciousness is also a form of critical negative knowledge.

To Benjamin, the relationship between allegory and commodity deeply marks modern times. It is through allegory that Baudelaire realizes the task of “giving shape to modernity” (P 438): his historical significance lies in his being the first one to “individualize” the specificity of man who is condemned to a state of estrangement in a reified world, and also in “having provided him with an armour against the reified world” (P 438). Allegory is the result of reification which harshly imposes its own law and at the same time provides a weapon which permits defence against it.

5. The book on Baudelaire was supposed to begin with an introduction that defined “the methodical working relation with dialectical materialism in the form of a comparison between the ‘salvage’ and the current ‘apology’” (B 751). One can deduce that Benjamin here meant to develop an important need of his philosophy: that is, the resistance to the historicist-apologetic hypotheses of the course of history that is conceived as linear and evolutionary, and the attempt at blasting the historical *continuum*.

The introduction is followed by three parts that are conceived, in a Hegelian fashion, as thesis, antithesis and synthesis. The first part was dedicated to the theory of art and to the importance of allegory in Baudelaire’s poetry. The second part was about the historical and philological context. Benjamin sent this part to Adorno who harshly criticized it, and consequently it was not accepted for publication by the editorial board of “Zeitschrift fur Sozialforschung.” The discussion ensuing Adorno’s criticism induced Benjamin to outline some interesting details on his method, and in his reply to Adorno, he explains that the second part meets a precise methodical requirement: that of preceding interpretation by a “construction . . . primarily made up of philological material” (B 793). Since in this part “factuality” predominates, the approach may seem positivistic, but in reality this is only because the criticism of the philological stance itself has to go through “the philological performance.” It “pretends”—and here Benjamin refers to the first page of his essay on Goethe—“the classification of the objective contents in which the content of truth is historically discarded (B 795). And so, the lack of interpretation, which Adorno accused Benjamin of, “is in no way a *necessary* consequence of the philological procedures that predominate” in the second part (B 796); it is rather the *conditio sine qua non* of his hermeneutics.

Benjamin’s hermeneutics is exactly what the third part is about. Significantly its title is *Commodity as poetic object*. It “deals with commodity represented as the realization of the allegorical vision in Baudelaire” (B 752). Not only does the poetic object tend to assume the aspect of a commodity, but even commodity production itself—this gives rise to the title of the third part—tends to assume the aspect of an artistic object, thereby taking on a “magic” quality and the “aureole” of “novelty” and “originality.”

In the last part the "object" constructed in the second part is transformed into a "monad," capable of revealing the meaning of a whole epoch. The equivalence of newness and the always-the-same, of a poetic object and a commodity, and the homology between allegory and commodity constitute the true content of Benjamin's work.

6. "The description of confusion is something different from a confused description" (S 236). Allegory is therefore not just a mere reflection of reification. Its distinguishing feature presumably lies in the technique adopted by allegory. When Benjamin gives some examples, in his essay *Author as Producer*, of how tendency and quality coincide, he actually indicates a series of procedures that refer to the world of allegorical vision (even though, in this essay, he does not directly mention allegory), such as fragmentation and interruption and the relationship between the individual item and the *montage*. The allegorist undoubtedly reflects the dismemberment and the disarticulation of a reified reality, but at the same time he knows such a reality, and so he can critically represent it, thereby depriving all objects of their appearance of totality and organic unity. Allegory, therefore, is a moment of the art's self-consciousness in the modern age, and it is also a weapon which permits defence and critical demystification, particularly because of its intrinsic "destructive fury" (it is really an *appareil de la destruction*).

Moreover, if the allegory's "progressive" character lies in this destructive force, its duty is also to preserve, to "salvage:" on the one hand, it uproots the object from its context, isolating it as a monad; on the other, by doing so, it preserves it. While the particular counteracts false totality with its fragmentary nature, it also makes it possible to become acquainted with the general context from which it has been wrenched. The monad carries within itself the world from which it has been severed.

Such a world is not a mere reflection but rather the result of a reversal; it is deprived of "normality" and "naturalness," of the appearance of organicity and most of all of its apparent teleological order.

Secondly, the isolated fragment becomes part of our mode of interpreting reality and of giving it meaning. This is why the figure most similar to the allegorist is the collector, who frees the object "from all its former functions," and places it within its own space, giving it its "own" meaning. This is also the process of awareness: "The true method to become aware of objects is to represent them in our own space (and not to represent ourselves in theirs). . . . It is not us who transfer ourselves in them, but it is they who enter our life" (P 433). And so allegorization and historical knowledge are made to coincide perfectly.

7. Benjamin's writings on Baudelaire aim at defining art and the modern world, as well as their reciprocal relationship. Allegory is the form of such a relationship.

The "second nature," as defined by Marx, is the kingdom of the *flâneur* who has replaced the stars with the lights of the *Passages* and the glittering of

commodities. Benjamin's pages on the loss of an "aura," on the disappearance of nature and of "lived experience," on the shock experience, on the *flâneur*, on the greater amount of time and on the alienation which marks the way it is spent in a society governed by the homologizing fetishism of commodity have close affinities, that are certainly not incidental, with Marx's depiction of the modern world.

If the artist moves about in the space of "second nature," allegory which reflects it and is familiar with it, is at the same time a homologous form of such a reality as well as its demystification. Indeed, as we have already seen, the latter springs directly from the former. In such a way, modern allegory is the allegory of the modern world. The avantgarde's realism, which aims at becoming the art of the modern world, is eminently an allegorical form of realism.

8. According to Benjamin, "Ideas are to things as constellations are to stars" (T 19). Ideas, then, belong to an order which differs from that of things. Without things, ideas could not be, in exactly the same way that constellations could not be without the stars. Ideas, however, are not "either the contents nor the laws of things;" rather they are "their virtual objective coordination, their objective interpretation" (T 19). They confer to things a meaning that is simultaneously "objective and virtual," just as a constellation is objective and virtual.

The difference occurring between concepts and things is the same difference that occurs in language between *signifié* and *signifiant*. In other words it is an allegorical relationship.

A constellation must be legitimized by the objective presence of the stars within a certain configuration, but it also belongs to the field of subjective interpretation and social convention. Indeed, every group of stars can be "read" in differing ways and each reading will change according to the geographical region and to the historical epoch. Similarly, meanings are attributed to things and to phenomena in a manner that goes beyond any possibility of a reciprocal organicism or of any necessary correspondence and this occurs in the process of knowing, and therefore in literary criticism as well between effectual content and the content of truth, or between commentary and interpretation. A natural organic correlation, a strict deduction of the second term from the first, does not exist here; nevertheless, the "co-ordination" of phenomena given by the interpretation is "virtual," but it is not merely subjective. In the first place, they are there, like the stars before being formed into a constellation. In the second place, their "co-ordination" must have a communicative rationality, it must express an acceptable meaning that is both comprehensible as well as socially verifiable. By this reasoning, the "objective reconstruction" of the given elements is—for Benjamin—the binding premise of the hermeneutic moment. When he advises that the "iunctim" between text and interpretation must be "created in a legitimate way from a philological context" (B 796), his intent is to underscore the "legitimation" of

the content of truth from effectual content. It is certainly not a coincidence that the term used should refer to a conventional stipulation of meanings, to an "ethics of speech" from which the critic cannot, in any way, escape.

The allegorical procedure is inherently monadological. Ideas are nothing more than representations of phenomena by monads, which is to say by "constellations" of concepts. On one hand, the particular is salvaged from chaotic multiplicity, and from the historical *continuum*, by means of its insertion within a given "constellation;" on the other, the idea that is derived from it has a "totality" of monad. Every idea, says Benjamin, is a monad, because it contains an image of the world. Once the choice of a particular constellation has been made, an image of "totality" is conferred by the partial gesture of the one who assumes the responsibility of selecting it from among the rest. Thus, an image of totality unfolds before our eyes.

A connection of the kind—Baudelaire is modernity—properly belongs to the order of ideas and not to the order of things. This connection does not express the simultaneity of objective mirroring, nor does it express the symbol which organically unites the particular to the universal; rather, it is a "construction," a "virtual objective coordination." Such a "construction" obeys the law of allegory in which the particular does not coincide with the universal. Totality, for Lukács, is to be found in the object and in the capacity of high realistic art to transubstantiate it, within itself, through mirroring, with the consequence of a substantial identification of subject and object. Indeed, Lukács exalts the symbol while condemning allegory. In contrast to this, Benjamin considers allegory as a vision of the interpreter, as a wager on the meaning of history, even if the wager is not arbitrary because it is founded upon objective data that arise from an historical, philological analysis. In Lukács's world, the particular reflects the meaning of the whole course of history seen in its dynamic process and in its tension with the new. Instead, for Benjamin, the particular is viewed as a fragment that is isolated and broken off, mortified and reduced to a dead object of knowledge. Its only chance for revival occurs when it can be shaken by the very interpretation that then inserts it into the historical process through an individuation of homologous forms. Such a homology directly links avant-garde art not to a future of socialism but to the present of reification, not to a continuity of tradition but to its interruption.

Intervention into history occurs through the weapons of disclosure and negation that result from the materiality of a technique and from the form of an allegory. It does not occur through the prospectivism of ideological contents. Moreover, the problem of the recovery of heredity is not posited as the protraction of a given tradition: the historical course is marked by the horror of the dominant classes and can only be studied by going against its grain, the resultant being to splinter or fragment it, in order to salvage certain aspects of it.

If Lukács gambles on the constructive and prospective function of the

symbol, then Benjamin's trump card is that of allegory: a deconstructive and critical negative one. The idea of totality and that of planning nevertheless survive in Benjamin's thought. His notion of totality shifts and becomes modified *vis à vis* Lukács's notion; it measures itself against the crisis of contemporary thought, and immerses itself in the fragmentation of allegory; yet it does endure.

Notwithstanding the recent attempt to conscript Benjamin into postmodernism, his critique of modernity remains inscribed within categories elaborated by modernity or rather by a certain vision of modernity. In a letter, Adorno chastises him for the absence of categories of "global process" and of "mediation" (B 783). According to Adorno, Benjamin's method is characterized by an "immediate materialism" that is substantially non-Marxist. This would induce him "to refer immediately to Baudelaire's pragmatic contents", to similar elements of the social and economic history of the epoch. In reality, Benjamin would be guilty of not having inserted the single phenomenon within a *philosophy of history* capable of absorbing and explaining it. This, in effect, is the point.

In truth the conflict is not between a positivistic empiricism, or an immediate materialism, that cannot see beyond the simple phenomenal datum, and a Marxist notion of totality, as Adorno seems to believe; instead, it is a conflict between two different manners, both being characterized by historical materialism, of imagining the very notion of totality. Totality, for Adorno, is imagined along the standards of historicism: it is a "global process" whose meaning is already known to the interpreter, given that he ideologically places himself at the terminal and perspective point of his development; contrary to this, Benjamin sees totality within the monad-idea, within a "constellation" of thought which immobilizes and isolates a group of data and superimposes upon it an allegorical meaning: he is aware that a hiatus, or a difference, exists between ideas and things.

For Adorno there is, *a priori*, a harmony between the particular and the universal, between the single element and the entire sum of data, as well as between the interpreter's meaning and that of history. Benjamin, in contrast, thinks of the meaning as a risky and partial wager or bet, that is not epistemologically guaranteed even if it can be verified objectively and legitimized pragmatically. Adorno posits that knowledge of totality precedes the truth; for Benjamin it comes from the gathering of "minutiae" by breaking from a "global process" whose statute of truth and guarantee of continuity belong to the dominant classes.

In a comparison of views we can see that Lukács's historicism takes from the particular only that which enters into an image of "totality," in Adorno's historicism the contempt for the "concrete" again reveals a strong Hegelian ascendancy whereas the anti-historicism of Benjamin strives for a materialistic and dialectic recovery of the single fragment. The "global process" of Lukács or that of Adorno annuls the detail within itself and it can, without

any hesitation, sacrifice it. Benjamin's predilection for particularity inverts the mechanism: the fragment claims its own rights beyond a teleological conceptualization of history. The "minutia" is capable of containing a foreshortened image of totality but at the same time this image can be placed into discussion as progressive linearity and as harmonious totality. Hence, it is no longer the optic of the universal—of a presumed general interest—orienting one's vision of the particular, but it is the particularity of the object and the partiality of the subject which condition the way of imagining the universal. This particularity and this partiality of the interpreting subject are inserted in the theoretical space of research.

Benjamin further differs from Lukács and from Adorno because he remains at a distance from any ontology of history. This inversion of the way to conceptualize historicity is Benjamin's Copernican revolution within historical materialism; this is what preserves it from any metaphysics of science or from any dogmatism of historical teleology.

It does not mean that Benjamin is to be placed outside of modernity; he would rather investigate its contradictions. Certainly, he does not espouse the postmodern perspective since, in his view, the past must be inserted into the planning of our present and it must be retrieved by a leap back and a breaking motion.

For a European cultural universe in ruins, Benjamin's constellation appears as a strong nucleus of what Habermas calls the "immanent counter-argument to modernity", which is capable of radically correcting it, while keeping us aware of the risks it involves.

*University of Siena-University of Toronto*

Translated by Gloria Lauri and Hiroko Fudemoto.

## NOTE

1 Quotations are translated directly from the German originals.

## WORKS CITED

Benjamin, Walter T. *Briefe* (=B). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1966.  
\_\_\_\_\_. *Das Passagen-Werk* (=P). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1982.  
\_\_\_\_\_. *Schriften* (=S). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1955.  
\_\_\_\_\_. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (=T). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1963.



---

# Scritti sparsi di Ignazio Silone

Vincenza A. C. Tudini

Malgrado le sue lacune, l'elenco di scritti che segue dovrebbe rendere più accessibile l'opera sparsa di Silone ed offrire nuovi spunti a chiunque s'intéressi di tale autore o del contesto storico in cui egli scrisse. Gli scopi della bibliografia sono principalmente di carattere enumerativo in quanto essa costituisce una versione non critica e più dettagliata della guida agli scritti sparsi di Silone contenuta nel volume di Luce D'Eramo (503-57). Tale guida, senza cui l'elenco che segue sarebbe stato pressoché impossibile, è infatti indispensabile per chi desideri approfondire il rapporto dell'attività giornalistica con l'evoluzione politica e letteraria di Silone. Tra l'altro, il volume di D'Eramo pare sia stato scritto con la collaborazione dello scrittore stesso.

La presente bibliografia porta a conoscenza molti titoli specifici e talvolta sconosciuti di pubblicazioni saggistiche e giornalistiche siloniane. Malgrado la possibilità di continuare a corredarlo di altri titoli di Silone, l'elenco di scritti sparsi è più completo delle bibliografie attualmente disponibili. Servendo come punto di partenza, esso mette in rilievo la necessità della pubblicazione in volume degli scritti più significativi di Silone. Il compito di un eventuale biografo di Silone potrebbe essere facilitato dall'uso dell'elenco. Inoltre, per gli studiosi di Silone che non abitano in Italia o in Svizzera, l'elenco che segue rende possibile l'accesso, tramite un servizio di prestito interbibliotecario, a titoli finora inaccessibili o sconosciuti. Le biblioteche principali presso cui sono reperibili gli scritti elencati sono la Biblioteca Nazionale di Roma, la Biblioteca Comunale di Milano, l'Istituto Feltrinelli di Milano e la Biblioteca Statale di Zurigo.

Anche senza una valutazione critica degli articoli elencati, è possibile desumere (dal titolo e dalla rivista in cui sono stati pubblicati) un'indicazione delle questioni che hanno interessato Silone. Ciò costituisce un passo avanti rispetto a quanto disponibile attualmente.

L'attività giornalistica è un aspetto rilevante della vita di Silone, e serve ad illuminare non solo il suo impegno politico, ma anche la sua attività letteraria. Benché verso la fine degli anni '40 egli abbandonasse la politica di partito, essendo precedentemente passato dal comunismo al socialismo per poi continuare il suo impegno senza affiliazioni partitiche, da 'cristiano senza chiesa e socialista senza partito', egli continuò a farsi sentire, non solo nell'attività letteraria, ma anche attraverso l'Associazione per la Libertà della Cultura, di cui fondò e diresse la sezione italiana nel 1950. Egli si servì prevalentemente di riviste neutrali come *Tempo Presente*, di cui fu direttore assieme a Nicola Chiaromonte, finché la rivista fu costretta a chiudere per mancanza di fondi

nel dicembre del 1968. Durante gli anni '50 e '60 furono numerosi gli interventi su questioni importanti dell'epoca, non solo tramite *Tempo Presente*, ma anche con altre pubblicazioni giornalistiche, come è evidente dall'elenco dal numero 71 al 172. A giudicare dal numero di articoli scritti durante il ventennio 1950-70, rispetto agli anni di militanza che lo precedono, pare che per Silone l'espressione giornalistica fosse più che mai una necessità che colmava la mancanza di espressione attraverso un'organizzazione politica.

Gli scritti siloniani sono elencati in ordine cronologico. Non includo interviste o articoli poi pubblicati in volumi più noti come *Uscita di sicurezza* o *Memoriale dal carcere svizzero*, i quali comunque riuniscono solo una piccola parte della saggistica siloniana. I numeri 23, 26, 31 e 176 dell'elenco sono stati aggiunti gentilmente da Brian Moloney dell'Università di Wollongong.

Le mie ricerche riguardo ai famosi tre articoli che Secondino Tranquilli diciassettenne inviò all'*Avanti!* sono state infruttuose. Tali articoli, segnalati da Silone (*Uscita* 76-79), denunciano la corruzione di coloro che erano incaricati della ricostruzione edilizia del suo paese dopo il terremoto del 1915.

Non è stato nemmeno possibile reperire, seguendo le indicazioni di D'Eramo (503), gli articoli apparsi per la prima volta nel 1923 sul settimanale di Barcellona *La Batalla*. L'elenco di articoli apparsi su *L'avvenire dei lavoratori* di Zurigo, pubblicato tra il febbraio e l'ottobre del 1944 e diretto da Silone, non è completo data la difficoltà di attribuirgli articoli anonimi. Elisa Signori offre spunti utili in proposito:

Gli articoli sono anonimi o siglati con pseudonimi, ad eccezione dei testi tradotti da libri o da riviste straniere o dei pezzi di autore svizzero, tuttavia è abbastanza agevole riconoscere la mano di Silone nello stile inconfondibile di molti editoriali, anche perché egli ne riutilizzò qualche brano in sue successive esperienze pubblicistiche, particolarmente in *Europa socialista*. Ci pare, ad esempio, incontestabile l'attribuzione a Silone di una originale rubrica dal titolo *Vocabolario*, che, specie nei primi numeri, propone spregiudicate riflessioni su alcuni termini chiave del linguaggio politico: massa, ideologia, nazionale, patriotta, razza, radicale, unitario, ecc. Ne risulta un ironico repertorio dei tic linguistici propri ai diversi gruppi politici, dai democratici ai comunisti compresi. (114)

Bisogna inoltre prender nota del fatto che Silone ha praticamente ripudiato l'opera del suo periodo di militanza nel P.C.I.:

Per il decennio che va dal 1917, quando Silone si fece *rivoluzionario*, fino al 1927 in cui riparò per la prima volta in Svizzera, . . . lo scrittore non si sente di menzionare nessun articolo di giornale di cui ora possa rivendicare la paternità". (D'Eramo 504)

Scritti di tale periodo che non sono menzionati nel seguente elenco sono reperibili presso l'archivio del P.C.I. e l'Archivio Gramsci a Roma. Le ragioni dell'atteggiamento dello scrittore verso i suoi scritti giovanili sono piuttosto complesse e abbastanza evidenti a chi abbia letto i suoi romanzi. Come Pietro Spina de *Il seme sotto la neve*, piuttosto che Pietro Spina ancora militante

di *Vino e pane*, Silone è consapevole delle inadeguatezze della politica di partito, e si trova a disagio con la sua vita di giovane militante comunista. Giudicandosi retrospettivamente, Silone osserva con maggiore chiarezza ed esperienza le sue illusioni utopiche dei tempi in cui era una figura chiave del movimento comunista, di cui in seguito vide il volto repressivo e imperialista che gli causò il distacco dal P.C.I. e il "lutto della gioventù" (*Uscita* 116).

### Elenco degli scritti sparsi di I. Silone

- 1 "Intervento all'VIII congresso della Federazione giovanile socialista italiana del 27 gennaio 1921". *L'avanguardia*. 15.6-7 (febbraio 1921).
- 2 "Concentrazione repubblicana". *L'Unità* (2 settembre 1926).
- 3 "Elementi per uno studio del P.N.F. (Borghesia, piccola borghesia e fascismo)". *Stato operaio* 1.8 (agosto 1927). [Firmato S. Tranquilli.]
- 4 "Borghesia, piccola borghesia e fascismo". *Stato operaio* 2.4 (aprile 1928). [Firmato S. Tranquilli.]
- 5 "Sviluppo e funzioni del sindacalismo fascista". *Stato operaio* 2.10 (novembre-dicembre 1928). [Firmato S. Tranquilli.]
- 6 "La situazione italiana alla vigilia del plebiscito". *Stato operaio* 3.2 (febbraio 1929). [Firmato S. Tranquilli.] Rpt. "La società italiana e il fascismo". *Tempo Presente* 7.12 (dicembre 1962).
- 7 "Il congresso internazionale antifascista". *Stato operaio* 3.3 (marzo 1929). [Firmato S. Tranquilli.]
- 8 "Riformismo e fascismo". *Stato operaio* 4.3 (marzo 1930). [Firmato con lo pseudonimo "Pasquini".]
- 9 "Dichiarazione di voto al Comitato centrale del Partito comunista italiano". *Stato operaio* 4.4 (aprile 1930).
- 10 "Guglielmo Ferrero". *Stato operaio* 4.5-6 (maggio-giugno 1930).
- 11 "Un caso di malavita politica: lettere di Pasquini all'Ufficio politico del Partito comunista svizzero". *Stato operaio* 5.5 (maggio 1931).
- 12 "Alfredo Rocco, der Schopfer der juristischen Doktrin des Fascismus". *Information* 1 (giugno 1932).
- 13 "Krise, Krieg und Abrustung". *Information* 2 (luglio 1932).
- 14 "Was ist Fascismus? Versuch einer definition". *Information* 3 (agosto-settembre 1932).
- 15 "Katholizismus und Fascismus: die Katholische Kirche als Agrarstaat". *Information* 4 (ottobre 1932).
- 16 "Stadt und Land: Katholizismus und Fascismus". *Information* 5 (novembre 1932).
- 17 "Der Christus von Kazan". *Information* 6 (dicembre 1932). *Die Weltwoche* Zurich (1 maggio 1970).
- 18 "Die professionellen Verbrecher und der Schutz des Privateigentums". *Information* 8 (marzo 1933).
- 19 "Die erste Phase einer fascistischen Diktatur; Partei und Regierung". *Information* 9 (aprile 1933).
- 20 "Die Korporationen in Italien". *Information* 6 (febbraio 1934).

21 *Der Fascismus; seine Entstehung und seine Entwicklung*. Trad. tedesca di Gitta Baerlocher. Zurich: Europa Verlag, 1934. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik, 1971.

22 "Una lettera a Mosca". *International Review* (novembre 1936).

23 "Rhetoric of life". *The Nation* (24 aprile 1937).

24 "Lettera aperta di Silone: 5 settembre 1937". *Littérature engagée*. Ed. André Gide. Parigi: Gallimard, 1950: 187–90.

25 "Nuovo incontro con Giuseppe Mazzini". [1938]. *Il Ponte* (gennaio 1949). Rpt. a cura dell'Associazione mazziniana italiana: 1978.

26 *Introduzione a The Living Thoughts of Mazzini*. Londra: Cassel, 1939: 1–32.

27 "La fine d'un concordato". [1940]. *Il verdetto di tre decenni*. Ed. Julien Steinberg. Milano: 1952: 470–75.

28 "Ferrero and the Decline of Civilizations". *Partisan Review* 9.5 (settembre-ottobre 1942). "Guglielmo Ferrero e il tramonto delle civiltà". *Comunità Ivrea* (luglio-agosto 1949).

29 "The Things I stand for". *The New Republic* (2 novembre 1942).

30 "A Call for Civil Disobedience – Manifesto of the Italian Socialist Party". *Socialist Commentary* (dicembre 1942).

31 "Ad occhi aperti". *L'avvenire dei lavoratori* (1 febbraio 1944).

32 "Sulla letteratura moderna". *L'avvenire dei lavoratori* 9 (s. a.).

33 "Due posizioni false: l'anticomunismo fazioso e la capitolazione di fronte al partito comunista". *L'avvenire dei lavoratori* (1 marzo 1944).

34 "I socialisti e la massa". *L'avvenire dei lavoratori* (15 marzo 1944).

35 "Il problema della federazione europea". *L'avvenire dei lavoratori* (15 marzo 1944).

36 "Libertà di pensiero e disciplina politica". *L'avvenire dei lavoratori* (15 aprile 1944).

37 "Discussione sul socialismo". *L'avvenire dei lavoratori* (15 aprile 1944).

38 "Il carattere della rivoluzione italiana". *L'avvenire dei lavoratori* (15 aprile 1944).

39 "Progetto americano di Community of States". *L'avvenire dei lavoratori* (15 giugno 1944).

40 "Il pensiero federativo di Carlo Cattaneo". *L'avvenire dei lavoratori* (15 agosto 1944).

41 "L'Italia in periodo di transizione". *Avanti!* (15 agosto 1944).

42 "I problemi europei". *Avanti!* (21 ottobre 1944).

43 "Silone's message to Italy". *Socialist Commentary* (novembre 1944).

44 "Alcuni dati del problema politico italiano". *Avanti!* (12 dicembre 1944).

45 "Da Paneuropa alla Federal Union". *Libera Stampa*, giornale socialista del Canton Ticino (2 gennaio 1945).

46 "I socialisti, la guerra e la pace". *Socialismo* Roma (12 marzo 1945).

47 "Ideologie e politica". *Mercurio* Roma (febbraio 1945). Rpt. *Europa Socialista* Roma (20 aprile 1947).

48 "L'esigenza di un pacifico ordinamento democratico non può risolversi soltanto con mezzi giuridici". *La Città Libera* (26 aprile 1945).

49 "Solo la verità ci potrà salvare". *Avanti!* (23 maggio 1945). Rpt. in parte *Tempo Presente* (gennaio 1967).

50 "Pro-memoria". *Socialismo* (giugno-luglio 1945).

51 "Punti fondamentali". *Critica Sociale* (15 settembre 1945).

52 "Superare l'anti-fascismo". *Avanti!* (27 ottobre 1945).

53 "L'Internazionale Socialista". *Europa Socialista* (16 marzo 1946).

54 "Autocritica". *Avanti!* 14 luglio 1946.

55 Intervento al convegno "L'unità e la pace nel mondo". Roma (ottobre 1947). *Europa federata*. Milano: Edizioni di Comunità, 1947.

56 "Partito in formazione". *Europa Socialista* (11 gennaio 1947).

57 "Come riorganizzare il movimento socialista?" *Europa Socialista* (23 febbraio 1947).

58 "La crise du socialisme italien". *Revue Socialiste* Parigi (marzo 1947).

59 "Punte di trasformismo nel P.S.L.I.". *Europa Socialista* (2 marzo 1947).

60 "Di nuovo una 'Carta'". *Europa Socialista* (9 marzo 1947).

61 "Per la difesa del vecchio P.S.I.". *Critica Sociale* (9 marzo 1947). [Lettera di M. Gina a Silone con risposta di Silone.]

62 "Le condizioni della rinascita". *Europa Socialista* (13 aprile 1947).

63 "Perché la politica deve emanciparsi dalle ideologie". *Europa Socialista* (20 aprile 1947).

64 "Lelio Basso esalta la scissione". *Europa Socialista* (27 aprile 1947).

65 "Nenni per l'unità socialista?" *Europa Socialista* (1 giugno 1947).

66 "Sulla dignità dell'intelligenza: e l'indegnità degli intellettuali". *La Fiera Letteraria* (3 luglio 1947). Rpt. "On the Place of the Intellect and the Pretensions of the Intellectual". *The Intellectuals*. Ed. George B. Huszán. New York: Free Press of Glencoe, 1947: 261-66. Rpt. *Horizon* (dicembre 1947).

67 "L'Abruzzo". *Attraverso l'Italia: Abruzzo e Molise*. Vol. 14. Milano: Touring Club Italiano, 1948: 8-13.

68 "Les vaincus invincibles". *Révolution Proletarienne* Parigi (maggio 1949).

69 "La società e il nostro destino". *Il Ponte* (ottobre 1949). [Dal discorso inaugurale del P.E.N. Club (Venezia, 11 settembre 1949).]

70 "Ricordo di Angelo Tasca". Prefazione a Angelo Tasca. *Nascita e avvento del fascismo. L'Italia dal 1918 al 1922*. Firenze: La Nuova Italia, 1950. Rpt. 1963: ix-xix.

71 "La libertà di sognare". *La Fiera Letteraria* (30 luglio 1950).

72 "Nel bagaglio dell'esule". *Esperienze e studi socialisti*. A cura di *Critica Sociale*. Firenze: La Nuova Italia, 1954: 301-15.

73 "Un'opinione sul romanzo". *La Fiera Letteraria* (11 aprile 1954).

74 "Terra di santi e di muratori". *La Fiera Letteraria* (11 aprile 1954).

75 "La narrativa e il sottosuolo meridionale". *Quaderni di prospettive meridionali* 1 (gennaio 1956). Rpt. *Italian Quarterly* 1-2 (1957).

---

76 "Uno scrittore socialista". *La Giustizia* (23–24 febbraio 1956).

77 "Primo incontro con Dostoievsky". *La Fiera Letteraria* 11.10 (4 marzo 1956).

78 "Il lievito del cuore". *Prospettive meridionali* (marzo 1956). Rpt. *La Giustizia* (2–3 aprile 1956). [Soggetto cinematografico.]

79 "Ideologia e realtà sociale". *Tempo Presente* 1.1 (aprile 1956).

80 "Risposte di Ignazio Silone a '9 domande sullo stalinismo'". *Nuovi argomenti* (maggio-giugno 1956): 106–9. Rpt. *Preuves* Parigi (luglio 1956).

81 "Agenda". *Tempo Presente* 1.3 (giugno 1956).

82 "Agenda: Fantascienza. Rispetto per gli anarchici. Quali prospettive". *Tempo Presente* 1.5 (agosto 1956).

83 "Lo scrittore e lo stato". *La Giustizia* (29–30 agosto 1956). Rpt. *Comprendre* Parigi (settembre 1956).

84 "Agenda: Dignità dell'intelligenza". *Tempo Presente* 1.8 (novembre 1956).

85 "Invito ad un esame di coscienza". *Tempo Presente* 1.9 (dicembre 1956).

86 "Un dialogo difficile: dal disgelo al neo-stalinismo". *Tempo Presente* 2.2 (febbraio 1957). Rpt. "A Troubled Dialogue". *Encounter* (giugno 1957).

87 "Dialogo impossibile". *Tempo Presente* 2.4 (aprile 1957).

88 "Letteratura e politica". *Critica Sociale* (20 aprile 1957).

89 "Agenda: Gli apparati e la democrazia". *Tempo Presente* 2.5 (maggio 1957). Rpt. *Critica Sociale* (5 giugno 1957).

90 "Agenda: Il Barolet". *Tempo Presente* 2.6 (giugno 1957).

91 "Gli apparati". *Volontà* Napoli (30 giugno 1957). [Lettera di Silone a Giovanna Berneri, con risposta di Berneri.]

92 "Agenda: Autocritica laicista. Conferenzieri. Un apparato in azione. Poppoff. Alla ricerca del tempo perduto". *Tempo Presente* 2.8 (agosto 1957).

93 "Agenda: Il professor Dossetti in famiglia. Teologia e amministrazione. Un crocifisso". *Tempo Presente* 2.9–10 (settembre-ottobre 1957).

94 "Les Soviets au pouvoir". *Demain* (5 novembre 1957).

95 "Il socialismo della povera gente". *Corrispondenza Socialista* (novembre 1957).

96 "Agenda: Thomas Mann e il dovere civile. Pensatore politico?" *Tempo Presente* 3.1 (gennaio 1958).

97 "Agenda". *Tempo Presente* 3.2 (febbraio 1958).

98 "Rettifiche e conferme su Thomas Mann". *Tempo Presente* 3.3 (marzo 1958).

99 "L'ideologia come diversivo". *Tempo Presente* 3.6 (giugno 1958).

100 "Agenda: Un pugno contro un paralitico. Messa a punto demistificatoria. La lezione di Pierre Monatte". *Tempo Presente* 3.7 (luglio 1958).

101 "Agenda: Giustificazioni errate. L'integrazione impossibile". *Tempo Presente* 3.8 (agosto 1958).

102 "Apparati di partito e democrazia". *Tempo Presente* 3.11 (novembre 1958).

103 "Agenda: Cronache della steppa. Gare meschine. Una sezione socialista. Contro corrente". *Tempo Presente* 4.3 (marzo 1959).

---

104 "Agenda: Sui congressi d'intellettuali. Scrittori e artisti negri a Roma. *Divide et impera. Politique d'abord.* Nazioni da aggiornare". *Tempo Presente* 4.4 (aprile 1959).

105 "L'unità politica dei cattolici italiani e il controllo della S. Sede sulla D.C.". *Tempi Moderni* Roma (giugno 1959).

106 "Agenda: Berlino". *Tempo Presente* 4.8 (agosto 1959).

107 "Con chi dialogare". *Tempo Presente* 4.9–10 (settembre-ottobre 1959).

108 "Agenda: Malattie croniche". *Tempo Presente* 4.11 (novembre 1959).

109 "L'arte del dialogo". *Tempo Presente* 4.12 (dicembre 1959).

110 "I periodici di cultura". *Stampa d'oggi*. Firenze: Vallecchi, 1959: 61–78.

111 *Introduzione a AA. VV. A trent'anni dal Concordato*. Firenze: 1959: 11–19.

112 "La parola scritta di Corrado Alvaro". *La Giustizia* (27 marzo 1960).

113 "Agenda: Democrazia cifrata. Relazioni culturali con la Russia". *Tempo Presente* 5.4 (aprile 1960).

114 "Il segreto dello scrittore". *La Giustizia* (1 maggio 1960).

115 "Agenda: La nuova utopia. La negazione della negazione. Il cane e il coniglio elettrico. La minestra di Stato". *Tempo Presente* 5.12 (dicembre 1960).

116 "Le nuove edizioni di Capolago e gli anni della guerra". *Egidio Reale e il suo tempo*. Firenze: La Nuova Italia, 1960: 151–70. Rpt. "Le edizioni di Capolago". *Introduzione a La mostra della Tipografia Elvetica di Capolago. Catalogo*. Catalogo. 1960.

117 "La condizione dell'uomo nella prospettiva del benessere". *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*. 1960–61. Cuneo 4 (1961).

118 "Agenda: Benessere, miseria e moralità II". *Tempo Presente* 6.1 (gennaio 1961).

119 "Agenda: Benessere, miseria e moralità III". *Tempo Presente* 6.2 (febbraio 1961).

120 "Le rôle de l'intellectuel – Silone s'explique". *L'Express* Parigi (9 febbraio 1961).

121 "Agenda: Benessere, miseria e moralità IV". *Tempo Presente* 6.3 (marzo 1961).

122 "Agenda: Con la storia in autostop". *Tempo Presente* 6.4–5 (aprile-maggio 1961).

123 "Agenda: Sui periodici di cultura". *Tempo Presente* 6.6 (giugno 1961).

124 *Prefazione* a Michele Pellicani. *Radiografia del Comunismo*. Roma: Società Editrice Democratica: 1961: 5–7.

125 "Agenda: Il mestiere di scrivere: la critica letteraria sotto processo". *Tempo Presente* 7.8 (agosto 1962). Rpt. "La responsabilità del mestiere di scrivere". *Il Piccolo* Trieste (s. a.). [Ampliato nella prefazione a *Vino e pane*. Milano: Mondadori, 1969.]

126 "Agenda: Angelo Tasca". *Tempo Presente* 7.9–10 (settembre-ottobre 1962).

127 *Prefazione* a Alfredo Azzaroni. *Blasco, la riabilitazione di un militante rivoluzionario*. Milano: Edizioni Azione Comune, 1962: 9–13. Rpt. *Il*

*Giorno* (7 dicembre 1962); *La Nazione* (2 dicembre 1962); *Il Resto del Carlino* (3 dicembre 1962).

128 "Nichilisti e idolatri: dopo il neorealismo". *Tempo Presente* 7.9–10 (settembre-ottobre 1963). Rpt. "Neorealismus, Nihilismus, Idolatrie". *Akzente* (giugno 1967): Munich, Hanser Verlag, 1967.

129 "La terra e la gente". *Abruzzo*. Milano: Electa ed., 1963: 33–95.

130 "Abruzzo". *Cara Italia*. Milano: s. e., 1963: 77–81.

131 "Necrologi e storia". *Tempo Presente* 9.9–10 (settembre-ottobre 1964).

132 "A che punto è il P.C.I.?" *Tempo Presente* 9.11 (novembre 1964).

133 "Le luci della città". *Tempo Presente* 9.12 (dicembre 1964).

134 *Introduzione a Michele Pellicani. La tragedia della classe operaia*. Roma [?]: Edizioni Azione Comune, 1964: 11–13.

135 "Il miraggio del 'partito nuovo'". *Tempo Presente* 10.1 (gennaio 1965).

136 "Sequestri illusori". "I contadini e la neve". *Tempo Presente* 10.2 (febbraio 1965).

137 "Le tentazioni del potere". "La via d'uscita". *Tempo Presente* 10.3 (marzo 1965).

138 "Solidarietà coi poldevi?" "Statalismo e corruzione". *Tempo Presente* 10.5–6 (maggio-giugno 1965).

139 "Coesistenza politica e confronto delle idee". *La Fiera Letteraria* (27 giugno 1965). *Coscienza Roma* (8 settembre 1965).

140 "Martin Buber". *Tempo Presente* 10.7 (luglio 1965).

141 "Torpore endemico". "Vecchi otri". *Tempo Presente* 10.8 (agosto 1965).

142 "La virtù della sincerità". *La Fiera Letteraria* (19 settembre 1965).

143 "Non-violenza". "Don Milani". *Tempo Presente* 10.9–10 (settembre-ottobre 1965).

144 "Ecco perché mi distaccai dalla Chiesa". *La Discussione* (31 ottobre 1965). Rpt. *La Fiera Letteraria* (7 novembre 1965).

145 "Illusioni ingiustificate". "Una profuga dell'internazionale". *Tempo Presente* 10.12 (dicembre 1965).

146 *Prefazione a Alfredo Azzaroni. Blasco: la vie de Pietro Tresso*. Parigi: Commission pour la Vérité sur les Crimes de Staline, 1965: 17–21.

147 "Intorno al processo". *Tempo Presente* 11.2 (febbraio 1966).

148 "I figli del partito". *Tempo Presente* 11.3–4 (marzo-aprile 1966). Rpt. *Prefazione a Anita Galliussi. I figli del partito*. S. l.: s. e., 1966.

149 "I perseguitati persecutori". *La Fiera Letteraria* (5 maggio 1966).

150 "Fascismo, antifascismo e altre cose". *Tempo Presente* 11.6 (giugno 1966).

---

151 "Begegnung mit Deutschen". *Gratulatio für Joseph Gaspar Witsch zum 60 Geburstag am 17 Juli 1966*. Köln: Verlag Kiepenheuer-Witsch, 1966: 269–73.

152 "Il marasma jugoslavo". *Tempo Presente* 11.7 (luglio 1966).

153 "Un Silone inedito". *Lettture* (luglio 1966): 503–4.

154 "Il bandolo della matassa". "Democrazia cifrata". *Tempo Presente* 11.8 (agosto 1966).

155 "Questioni socialiste". *Tempo Presente* 11.9–10 (settembre-ottobre 1966).

156 "Un progetto di mozione". *Tempo Presente* 11.11 (novembre 1966).

157 "Fine d'anno e fine di secolo". "L'esperienza di Pasolini". *Tempo Presente* 11.12 (dicembre 1966).

158 "Esperienze socialiste". "Verità e tiratura". "Dov'è la stampa libera?" *Tempo Presente* 12.1 (gennaio 1967).

159 "Inchieste sulla stampa". *Tempo Presente* 12.5 (maggio 1967).

160 "False etichette". *Tempo Presente* 12.8 (agosto 1967).

161 "Erich un Nettie". [In un opuscolo in memoria di Nettie Sutro.] Zurich: 1967: 12–4.

162 "Trionfo e morte dei Soviet". *Tempo Presente* 12.11 (novembre 1967).

163 "Quel che rimane". *Tempo Presente* 12.12 (dicembre 1967).

164 "L'ombra dell'articolo 7, lettera al direttore". *Corriere della Sera* (17 febbraio 1968).

165 "Uscire dal sistema". *Fede e Civiltà* Parma (febbraio 1968).

166 "I fatti di Praga". *Tempo Presente* 13.3–4 (marzo-aprile 1968).

167 "Tecchi a Berlino". *Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori* Roma (maggio 1968).

168 "Temi per un decennio". *Tempo Presente* 13.11–12 (novembre-dicembre 1968).

169 "Silone-Gilas: e dopo il comunismo?" *Corriere della Sera* (15 maggio 1969).

170 "Da una lettera di Ignazio Silone". *Critica Sociale* (20 agosto–5 settembre 1969).

171 "In che senso attuale". *Il Dramma* (12 settembre 1969).

172 "Tradizione e aggiornamento". *Panorama* (16 ottobre 1969).

173 "Il mio libro incompreso. Silone: senza affanno". *Corriere della Sera* (12 febbraio 1970).

174 "Lenin: le idee e la realtà". *Panorama* (23 aprile 1970).

175 *Introduzione a Folco Quilici. Abruzzo e Molise*. A cura dell'Ufficio Pubbliche Relazioni della Esso Standard Italiana: novembre 1970: 9–13.

176 "Ai piedi d'un mandorlo". *Dal villaggio all'Europa*. Roma: De Luca Editore, 1971.

177 *Ignazio Silone zum 75 Geburtstag*. Berlin: Europäische Ideen, 1973. [Contiene lettere del 1942 tra la censura militare elvetica e l'editore di Silone a proposito de *Il seme sotto la neve*, e corrispondenza varia inedita in italiano tra Silone ed i suoi conoscenti e collaboratori.]

*University of South Australia*

#### OPERE CITATE

D'Eramo, Luce. *L'opera di Ignazio Silone: saggio critico e guida bibliografica*. Mondadori: Milano, 1971.

Silone, Ignazio. *Il seme sotto la neve*. Milano: Mondadori, 1950.

..... *Memoriale dal carcere svizzero*. Roma: Lerici, 1979.

..... *Uscita di sicurezza*. Milano: Longanesi, 1971.

..... *Vino e pane*. Milano: Mondadori, 1955.

Signori, Elisa. "Ignazio Silone nell'esilio svizzero". *Nuova Antologia* (ottobre-dicembre 1979).

---

# Valerio Magrelli's *Clecsografie*: *klecks*, image, projection

Pasquale Verdicchio

During the erratic and uncertain season that ran from the historic date of 1968 on into the '70s, Italian poetry, particularly in light of the example of the avantgarde group *I Novissimi*, followed a path of linguistic dismantling, fragmentation and dispersal, of distortion and destracturing. These actions, taken in opposition to "given" norms, opened texts to such an extent as to negate any communicative dimension of the work, and to enact an almost complete dispersal and distancing from tradition. While resulting in a transitional period of indecisive movement, this also created a condition as close to *tabula rasa* as is possible in an environment charged with political slogans, advertising jingles etc. This left the field wide open for the successive generation of poets, who, as a result, had acquired new freedoms in their choices for structuring their own precursors.

Contemporary poetry, which here should be taken to mean post-Novissimi, sought the traces of a new communicability. Such is not necessarily to be found in the reconstruction of a linguistic paradigm, but through the renewed availability of forms, including the most basic of forms, words and letters:

Forme che si vanno via via spogliando dagli elementi superflui. Forme che si fanno indicatrici sensibili di un avanzamento nella pratica della ricerca creativa. Forme che offrono grande resistenza alla dispersione della luce. Forme che sembrano lentamente ruotare intorno al proprio asse, di volta in volta mostrando le facce della seduzione, della verità, del mistero . . . (Ermini 28)

The 1978 anthology *La parola innamorata*, one of the first post-Novissimi collections that sought to bring together new voices in Italian poetry, did so under somewhat loose parameters. As strict adherence to a particular poetics was not the intention behind *La parola*, association with this publication did not pre-program the development of its participants, all of whom subsequently moved in disparate directions. Valerio Magrelli is one of the poets whose poetic research has consistently held its course to produce some of the most original writing in contemporary Italy.

Magrelli's first collection, *Ora serrata retinae*, was published two years after his contribution to the above anthology. The "ora," "rima," and "aequator," originating from the book's title, and from the sections "Rima palpebralis," and "Aequator lentis" respectively, present the reader with a lexicon of images tied to the body's visual apparatus, the eye. The eye, however,

need not only act as a receptor of exterior phenomena; it may, in fact, visualize what the mind / body desires. What, then, is one to make of such images? And what is their nature?

In his introduction to the book, Enzo Siciliano describes Magrelli's work as "a poetry that discovers . . . an unevasive and amorous presence of the body:—he offers it up to the light of those who read with the sentiment to communicate a partial truth, but nevertheless an undeniable truth." Further, Siciliano goes on to observe that Magrelli's poetry "takes place in a Morandian light that results from the capillarily exact use of the dry point, of the silver engraving tool" (10–11). It is important here to reflect upon the source of light. By considering the acts of engraving and writing similar, then the scratching / writing of words on a page is the act that allows part of the "light" of language to escape. It is this light that then stimulates the eye to acknowledge its presence. As a result of the scratching, there is a play between form and light by which the form must give resistance to the dispersion of light in order to maintain itself. If one views the lines etched by an engraving tool close up, the edges of the "presence of the body" are not as well defined and clear as one might expect. At the edge of their lines, engraved images seem to escape their form, to diffuse their presence. The "Morandian light" that surrounds the objects is a result of this diffusion that both defines their form and announces their potential undoing.

It is in this precarious balance of form that Magrelli's poetry situates itself. In fact, while *Ora serrata retinae* begins with an initial expression of clarity and truthfulness achieved through the mechanism of the eye, it tends toward a moment in which its organic interdependency with the rest of the body, in all its physiological and psychological uncertainties, takes reign. Writing, like drawing or etching, can only be an attempt toward definition, the poet's desire to "cut a figure well:"

A poetry that would recompose  
the images that precede it  
is a figure par excellence.  
It is man's behaviour  
in front of his fantasy.  
To cut a good figure  
means to cut  
a figure well,  
the design that would return  
to the object its lines,  
to thought its features.

(*Ora* 100)<sup>1</sup>

The subjective "I" subsists in a Morandian light of "perpetual crisis . . . that can resolve itself only through writing's limited certainty" (Siciliano 11). This persistent light continues its presence in Magrelli's second publication, *Clecsografie*. The rest of this paper, by exploring Magrelli's communicative

project as expressed through a poetry that investigates the nature of physical forms as perceived and projected manifestations, will concentrate on this brief publication that later infused itself into the 1988 collection *Nature e Venature* just as subdued light might. Further, I hope to be able to show that the less than well-defined forms or stains ("Clecs" being from the German for "stain," *Klecks*), that the light defines, are for Magrelli artisanal constructs whose images communicate the essence of their makers. Both *Ora* and *Clecsografie* return to Plato's 'cave' as an analogical reference: in *Ora*, via physical perception / representation, and in *Clecsografie* through the projection / reception metaphor of the film screening-room.

Since I intend to address the perception and projection of forms, it seems apt to project Magrelli's work on a specific background. The curtain I would like to drop behind our consideration of *Clecsografie* is a patchwork of some of Henri Bergson's propositions on the nature of images. Given Magrelli's conjuring of the film screening-room and the assignment to "cut a figure well," and Gilles Deleuze's recent appropriation of Bergson in his cinematographical discussions, the chosen background seems more apropos. I will limit myself to citing the following: "My body, an object destined to move other objects, is, then, a center of action; it cannot give birth to a representation;" "The objects which surround my body reflect its possible action upon them;" "The recognition of a present object is effected by movements when it proceeds from the object, by representations when it issues from the subject" (Bergson 20, 21, 78). These propositions find fertile ground in the poems we are about to consider. The "movement" of recognition presented in the last proposition gives a primary illusion of shared movement. However, since movement for Bergson is not only indivisible but also discontinuous between bodies, any possible representation of such movement can only be an uncertain representation.

This sense of the world dominates the pages of *Clecsografie* from its first composition. The images of the poems are reminiscent of the stains that reveal themselves as patterns on a tablecloth, or of the clutter of objects on a dinner table:

At times from the floral design  
of a table cloth there rises  
an animated Europe.  
During the meal  
among the brimming bottles,  
filiform and shadowy rises  
slowly the profile of Greece,  
the swan.

(Clecsografie 5)

While some writers have expressed their view of Magrelli's poetry as a return to the "ancient idea of poetry as a source of knowledge" (Arcurio 114), they could only have done so by overlooking the inherent uncertainty

of poetry. Giulio Di Fonzo, in his “Magrelli e la pagina bianca,” describes the condition of the modern writer as “fluctuating between aphasia and anxiety . . . between suicide and apotheosis” (73). Subsequently, however, he too falls into the old trap of regarding poetry as a truthful representation when he states that “Magrelli [achieves a point where] the entire universe is transformed into a hand that writes” (75). Undoubtedly, Magrelli achieves the projection of a universe upon the “white page,” but it is a projection of his own hand writing its particular universe. Further, since the hand keeps writing, and does not halt its progress at a “truth,” Magrelli writes an active field of images that runs counter to the ideology that regards poetry as a point of confluence for the universe and therefore as a source of knowledge.

The transition from *Ora* to *Clecsografie* is from the house of the body to an external habitation, situated in contemporary technological culture. In the latter, though the dominant theme is one of projection, the house of the body is by no means abandoned. The apparatus of the eye projects the world on the “screen” of the mind, while the technological mechanisms of *Clecsografie* are a further extension of the eye. Technology becomes a phenomenological tool that appears to dissolve the divisions between subject and object, categories that are by their very nature uncertain. A writer cannot possess what s/he writes; it is but a shadow that covers the whiteness of the page. Possession implies the appropriation of the object, not merely of the shadow it casts. This, of course, is an impossibility, since we base our knowledge on the mere shadows of things that remain in themselves unknown. It is even impossible to know and possess one’s own thoughts, since they too are a product of that shadow state that is the body.

Images, whether extrapolations of *klecks* or designs, or of cracks or photos, are received stimuli. The table presented in “At times the floral design” subsequently becomes surrounded by a “flying city,” which contains the house, the tables, the stains and the ideas that all these elements engender. Presenting the city as:

A flying city, self-propelling,  
poised over a forest  
of pile work, mobile  
in the enchantment of weight,  
in the grace of distribution,  
tilting,  
that consumes it. Along its canals  
full with fruit, loaded down with fruit salad,  
pass boats with twisted keels  
like vertebrae, twisted  
by the water, oblique,  
barely in balance.

(*Clecsografie* 6)

Magrelli defines it as the place in which humankind, and the world it

creates, exists in fragile equilibrium. In keeping with other imagery from this series of poems, the city formed by these convergences takes on the semblance of a stain that gives up its details only to a careful and persistent eye. Taking on a life of its own, the city becomes the place where all images originate as perception, the center that emits all information as a technological representation. It receives information from outside the body "along its canals," and transports this along all the available senses, loaded as in "boats with twisted keels." The whole system of physiological function, including of course visual perception, is a network created between the world, the body, and the brain. The following poem recalls similar preoccupations in *Ora*:

For each line a number,  
as according to logismographic norms.  
Thought calculates its appendages  
and calls them by name.  
I transfer the stone figures  
being covered by water  
to the distant heights,  
so that their submerged lineaments  
will not be dispersed.

(93)

While in *Ora* the sources of the stimuli seem to be restricted to the processes and instruments of writing / etching / scratching, in *Clecsgrafie* they are more varied in provenance. First of all, since the eye is no longer the dominant organ of perception, we find verses such as: "I receive from you this cup / red to drink to my days / one by one" (7) which point to the internalization of elements metonymically tied to the cup. The crack that eventually appears in the cup becomes apparent only after the liquid that hides it has been drunk. The act of drinking recalls the liquid movement of the "canals" of the city, and is further to be regarded as a mode of communication that reveals, or delivers, its message when everything has been unloaded from the "boat." The images presented offer not only byways for the movement of messages, communication, but they in fact are themselves almost iconographic in nature, representing themselves as modes of communication. This also expresses a desire of linkage with the outside world by alluding to the possibility of a flowing together.

Further, the revealed sign, the crack in the cup, offers a new "sonorous" landscape, such as the intertextuality reflected by the Auden epigraph that accompanies the composition: "And the crack in the cup opens / a path to the land of the dead." Again, we are dealing with communication, albeit a silent communication, in which a present but invisible crack not only alters our perception of all cups, but gives infinite resonance to the poetry that mentions it and the poem from which it is quoted. The cup of "I receive from you this cup" is an object that possesses the power of transference. It

is itself transferred from one person to another, and, in its use, it transfers its contents to whoever drinks from it. Almost as if it were a chalice of communion, the events and circumstances surrounding the cup's users, the attributes of one person can be imagined to be transferred to others. This, of course, can only be done by projection in relation to the crack, the epigraph, or the verses. The images of cracks, canals and patterns function as pieces of a puzzle for the (re)construction or acquisition of a life and its experiences, a complex of patterns that appears as nothing more than a stain.

For Magrelli, writing is a process by which the covering up of the page by the writer traces a movement, both present and invisible, whose "partial certainty" is revealed by the act of concealment. In other words, the placement of words on a page represents a wounding of the blank page as well as a concealment of the resulting scar by the presence of the word. What initially presents itself as a stain, as something that is not readily discernible as writing, calls into play all of the reader's interpretative and observational skills; a fine movement on the page, a trace that forms itself after the careful invocation of the writer / reader. These seemingly amorphous marks initiate the process of communication by building up tension fields between the surface of the page and that of the eye that reflects it, as well as the hand and the intellect, which act upon the visualized.

Communicative designs wind their way through the poems of *Clecsografie*; the movement of the Earth in its orbit (9): "In the silence, in the shadows, / I imagine the earth that spins / beneath me patient / producing only / this rustling wind / upon its surface;" the migraine, recalling the sutures of the skull and, by association, the cracks of the cup (10): "The migraine closes in, the drums / roll from below, / from the nocturnal hemisphere;" and "the features of a loved one" (11): "Every day is a fragment of that body / familiar but unknown, / maybe a cheek, maybe / only an eyelash;" thereby giving relevance to the senses and the creativity of intuition. These perceptions of physiological origin are contrasted, in the second part of the book, with stimuli received with the help of technology.

Beginning with "At the movies . . ." (11), the body lets itself be seduced and carried by the reflected light of the silver screen. In fact, the body becomes somewhat passive: "I am the screen of the screen, I surrender / the vast copresence of my body / to a lunar work. Bystander, absent, / I am the patient of my passion" (14). Human thought is characterized by visualization, rather than linguistic signs. The written word is unstable as a visual representation because of its inherent signifier / signified discrepancies. The poem below represents just such instability, as it relates to the written word, to poetry, and finally to the being that has become the expressive medium, whether it be as word or as "screen of the screen:"

At the movies, convalescing, given  
to a quiet physiotherapy,

the exposure to a reflected clarity.  
 Fervent exchange,  
 in search of healing,  
 I am the screen of the screen, give up  
 the vast copresence of my body  
 to a lunar work. Bystander, absent,  
 I am the patient of my passion.  
 Still in the divided dark  
 I observe the lights descend,  
 its catabasis.

I stop in a forest,  
 watch the film of snow  
 fall on the landscape, on the creche  
 of this artificial night, curved upon  
 the mute hall in the current of the story.  
 I stare at that illuminated window  
 and catch someone who walking behind  
 the window glass makes a sign,  
 gesturing to these people,  
 invalids, ill, posing  
 for a group photo.

*(Clecsografie 14–15)*

The relationship of the observer to the film screen annuls any possibility of constructing a passive narrative, and further undermines a subject / object relationship by making the observer / observed positions reversible. The “current of the story,” the pure energy it projects, is similar to the energy of the being and the poetry it populates. While projection is also an element found in Magrelli’s earlier work, here the identification of the being with the machinery of communication, and their mutual calibration to a zero level by which the security of a linear narrative is lost, sets its roots in the verses below.

Mail, horrendous invention,  
 transmute into writing the cough,  
 the impatience, a sudden move, spiteful.  
 It is strange that technology  
 could take us closer to nature,  
 to the sighs, to the smiles of the telephone.

*(Clecsografie 16)*

In this piece, and the one that follows, the zeroing of the being traversed by technology becomes complete; all that remains is communication. The being is codified into the field of technology, becoming but a numeral:

If in order to call you I dial a number  
 you become a number,  
 carry the features

of the combination to which you answer.  
 The repeating three,  
 the nine in third place,  
 reveal something of your face.  
 When I need you  
 I have to draw your figure,  
 I have to give birth to the seven figures  
 analogous with your name  
 in order to open the safebox  
 of the living voice.

(*Clecsografie* 17)

In technology, only the instruments of communication, in other words, that which expands and extends the message along its wires, rays, and radio waves, are important. A microchip or circuit board communicate only their design and the possibilities of altering the processes of communication; they have nothing to do with the nature of the messages that they receive or emit. The possible interferences that "alter the dialogue, multiply it," that form a "horrendous trail of words, phrases, / the multicephalous and deformed monster / that calls to me from the depths" (19), are disturbing because they deny the possibility of knowing through direct contact. And, in turn, poetic language produces a sort of static that hovers over the literal, rendering communication less direct. The technology that represents communication without actually being communication confirms the fragile equilibrium in which the being subsists. The artist is faced with two harsh realities: first, s/he is not necessarily able to conform the medium to the intended message, and second, each statement is always a re-statement that contains no possible linearity that would lead it to an original source, since in each re-statement a new (original) dimension is added.

The last verses of *Clecsografie* support this tendency of restatement. It is impossible to distract Magrelli from his poetic path; the "monster" is adopted and demonst(e)rated without fear in a non-narrative series of verses. These, free from the tyranny of the being, are organized in a sort of Duchampian listing that declares both their independence from, and their interconnectedness with, things in the world:

What will be of me?  
 To become a traitor  
 To become one of the judges  
 To become my own master  
 Conceive hope  
 Be alone  
 Road turning upward so  
 As to vanish from sight.

(*Clecsografie* 21)

In the process of writing / reading one must indeed be a "traitor, judge, and

master." All of these are traits that prevent dominion, and that contribute to the process of becoming for which poetry stands. The chameleonic writer / reader has to be ready to meet language at every level of its treacherous paths.

Finally, Magrelli's poetry has found singularly favourable some of the parameters set out by the "Innamorati" poets. While *Ora serrata retinae* seems to have limited itself to the relationship between the being and the "enamoured" and "coloured" word, *Clecsografie* comes much closer to a "rapturing" word. While the equation thought / mind = lie / shadow may seem rather pessimistic, Magrelli's work rescues poetry from the "suicide and aphasia" extremes of Di Fonzo's scale. It achieves this through its continual references to shadow areas that are components of artisanal expression: a floral pattern, a cup, an excerpt from a poem, or even a microchip. All of these find referentiality outside the system that holds them; they in fact open a world of new possibilities in their acquisition.

The artisan provides a way of working within the matter of the world. His products, among which we may also include things technological in nature, emerge onto the landscape as conditioned extensions of unconditioned elements of the world. The things we take for granted, the things we no longer see in their presence, are exposed to a new light, are scrutinized from a new angle. In other words, the word / stain gains ground by recalling images and reconstituting fragments of experience. As such, *Clecsografie* summons up the staining power of words to illustrate various artisanal effects (the city, the cup, writing, projection) that take us further toward the *factum* of "language."

*University of California at San Diego*

## NOTES

1 All translations from the Italian are mine.

## WORKS CITED

Arcurio, Bruno. "Valerio Magrelli tra Montaigne e Proust." *Veltro* 28.1-2 (1984): 114-120.  
Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul and W. S. Palmer. New York: Zone Books, 1988.  
Di Fonzo, Giulio. "Magrelli e la pagina bianca." *Il lettore di provincia* 13.48 (1982): 73-77.  
Ermini, Flavio. "La nuova poesia italiana: riflessioni su alcuni dei miei contemporanei." *Testuale* 4 (1985): 27-37.  
Magrelli, Valerio. *Clecsografie*. Roma: L'Attico Editore, 1986.  
\_\_\_\_\_. *Ora serrata retinae*. Milano: Feltrinelli, 1982.  
Pontiggia, Giancarlo, and Enzo di Mauro, eds. *La parola innamorata: i poeti nuovi 1976-1978*. Milano: Feltrinelli, 1978.  
Siciliano, Enzo. Introduction. In Magrelli. *Ora serrata retinae*: 7-12.



---

# Northrop Frye e il potere della parola

Francesco Guardiani

- You haven't looked beyond the second volume of *The Great Code*?
- That's about it, that's the main thing . . . I don't know where I'll be after that.

(42)

Così si conclude l'intervista a Frye di Imre Salusinszky. La conversazione risale al settembre dell'85, cinque anni prima della pubblicazione di *Words with Power* e sei prima della morte dello studioso avvenuta il 23 gennaio scorso. Ma già dall'82, l'anno di *The Great Code*, il secondo studio sul rapporto tra la Bibbia e la letteratura era "the main thing" per Frye, visto che proprio nelle pagine introduttive di quel libro annunciava "a second volume in active preparation" (xi). I pochi dati intorno alla genesi di *Words with Power*, a cui molti altri recentemente raccolti da John Ayre si potrebbero aggiungere (385–394), attestano la lunga e assidua meditazione dello studioso a monte di questo che egli certamente sentiva come il suo ultimo libro, l'ultima prova di un'idea della letteratura sviluppata nell'arco di mezzo secolo, l'estremo messaggio ai suoi lettori (numerosissimi: l'Istituto per l'Informazione Scientifica di Filadelfia, in un rapporto sugli autori più citati nel 1977–78 condotto sulla base di 150.000 pubblicazioni contenenti 900.000 citazioni, ha reso noto che Frye è stato il più citato dopo Marx, Aristotele, Shakespeare, Lenin, Platone, Freud e Roland Barthes; nello stesso rapporto, tra le opere più citate di autori del ventesimo secolo, al primo posto è risultata *Anatomy of Criticism* [Ayre 372]). Mi pare che la natura del messaggio di congedo in *Words with Power* si intoni bene con l'idea della sintesi: questo libro contiene una riaffermazione, nei termini più esplicativi e persuasivi, di una teoria della letteratura coerentemente articolata dall'epoca del primo grande lavoro, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, che è del 1947. Si può dire, anzi, che da allora Frye è stato un critico "ripetitivo"; ma ecco, non si finisce di pronunciare questo termine che subito occorre assegnargli il giusto valore. È Frye stesso che lo chiarisce:

A writer has increasingly less that is radically new to say unless he has previously been wrong. One of my less perceptive reviewers remarked recently that I seemed to be rewriting my central myth in every book I produced. I certainly do, and would never read or trust any writer who did not also do so. But one hopes for some growth in lucidity, or at least an increase of the presbyopia that normally comes in later life, as one proceeds. (*The Critical Path* 9)

Più che a ogni altro libro di Frye, l'"aumentata lucidità" e, soprattutto, la più consapevole "lungimiranza" sono ben poste in esergo a questo *Words with*

*Power* in cui ancora una volta e per l'ultima volta l'intero sistema letterario, "the order of words" per usare un suo sintagma ricorrente, è chiamato a rivelare il suo codice, "the Great Code of Art" (*The Great Code* xvi) che gli dà forma e vita.

Indubbiamente quella di Frye è stata una vita accademica laboriosa e felice, piena di esaltanti scoperte e verifiche; è stata anche una vita piena di soddisfazioni di altro tipo, legate alla ricezione del suo lavoro. Tra queste, non ultima, l'aver trovato un devoto e competentissimo studioso come Robert Denham che si è occupato della sistemazione bibliografica dell'immenso *corpus* dei suoi scritti (circa ottocento titoli) oltre che della sua fortuna critica. Ebbene, proprio alla solerzia del Denham si deve l'altro importante volume frysiano apparso nel 1990, *Myth and Metaphor*. Il volume comprende ventiquattro saggi scritti fra il 1974 e il 1988. Propongo di leggerli come pause riflessive nel corso della elaborata stesura di *The Great Code* e, soprattutto, di *Words with Power*. Così, mentre è soprattutto di quest'ultimo che qui si discute, si fanno anche costanti, se pur rapidi, riferimenti ai "selected essays". È utile ricordare che tra questi ci sono anche quasi tutti i dodici saggi già apparsi in italiano nel 1989 in *Mito metafora simbolo*, di cui sulle pagine di questa stessa rivista si è data comunicazione a suo tempo (vol. XI, n. 1, 1990, 168-9).

C'è un ultimo punto prima di entrare nel vivo della lettura di *Words with Power*. Il volume è diviso in due parti, ognuna di quattro capitoli la cui numerazione è comunque progressiva da 1 a 8. La struttura è identica a quella di *The Great Code* dove, anzi, il modulo quaternario è più nettamente dichiarato dalla titolazione dei capitoli ("Language I", "Myth I", "Metaphor I", "Typology I"; "Typology II", "Metaphor II", "Myth II", "Language II"). Sono anche quattro, va ricordato, i saggi che compongono *Anatomy of Criticism*. Il modulo viene da Blake, dai *Four Zoas* della grande epica incompiuta, che sono poi in relazione con le sue quattro parti del cosmo (Cielo, Paradiso terrestre, Terra, Inferno) di cui si parla praticamente in ogni libro di Frye. Sottolineo il tipo di partizione dei tre più importanti libri dello studioso perché essa è consciamente caricata dal simbolismo di Blake.

Il nucleo teorico da cui si espande la riflessione critica del primo capitolo, "Sequence and Mode", è il principio del significato *polisemous*. È utile ricordare che su tale principio di esegeti medievale (Frye si richiama direttamente ai passi di Dante nella lettera a Cangrande e nel *Convivio*) era impostata la discussione dei criteri fondamentali dell'analisi critica sia in *Anatomy of Criticism* che in *The Great Code*. Penso che la dichiarata "maggior lucidità" dell'ultima trattazione (*Words with Power*) possa essere meglio compresa tenendo conto di quanto enunciato nelle altre due opere teoriche precedenti. In *Anatomy of Criticism* tale principio serve per indicare la valenza multipla del simbolo, inteso come unità minima analizzabile di un prodotto verbale: simbolo come "segno-motivo", "immagine", "archetipo", "monade". Dai diversi contesti, o livelli, emergono diverse visioni o teorie della letteratura e quindi

varie tendenze critiche. Tra queste, precisa comunque lo studioso, soltanto a quelle informate dalle ultime due fasi del simbolo (come archetipo o monade) si può riconoscere la capacità di dare un senso globale a tutta la letteratura come ordine autonomo di parole, "order of words", e quindi la possibilità di studiarne aspetti particolari nell'esperienza pratica ricollegandoli ad una unità generale. Sono costretto qui a generalizzare, il riferimento è comunque ai saggi centrali di *Anatomy of Criticism* e in particolare a "Theory of Symbols" (69-128).

La costruzione polisemica ritorna in *The Great Code*, in "Language I" e "Language II", i capitoli estremi che quindi abbracciano praticamente il corpo dell'intero volume. Mentre in *Anatomy of Criticism* il significato *polisemous* si riferisce al simbolo, qui esso è inteso come base della metafora. Una rapida e schematica ricostruzione delle fasi della trasformazione del linguaggio ispirata dai cicli storici di Vico (ma "in what finally emerged for me very little of Vico was left", egli avverte, 5), porta lo studioso a formulare nel modo seguente le diverse valenze della metafora. Si ha innanzitutto la totale identificazione tra soggetto e oggetto; gli esempi includono le "similitudini" di Omero con le identificazioni verbali dei personaggi mitologici come Apollo-Sole, Nettuno-Mare etc. che egli chiama "ready-made metaphors". La formula che identifica questa metafora è allora "this is that". Che si distingue dalla metafora della seconda fase in cui essa è intesa in maniera allegorica, "this is put for that"; per esempio ci si può riferire al linguaggio di Dante: pensiamo alla "lupa" che "sta per" avarizia. La terza e ultima fase è quella della metafora "indebolita" da un rapporto di "mera" somiglianza tra soggetto e oggetto, espressa dalla formula "this is like that", in cui il figurato è rappresentabile da una miriade di figuranti alla maniera, per intenderci, della metafora barocca. A voler riassumere in maniera ancor più succinta, con i vantaggi (e i rischi: ma bastino a limitar questi i riferimenti ai testi fryeani) di un'estrema generalizzazione, si può qui parlare di: 1) metafora vera e propria; 2) metonimia; 3) similitudine. Ciò che conta è che mentre "l'anima del tralato" è sempre presente, in ogni fase la differenziazione permette di stabilire dei criteri utili e, anzi, per Frye indispensabili, nel lavoro pratico dell'analisi critica. Tali criteri sono parte di un disegno generale, di una base comune che è termine di riferimento per una nuova consapevolezza del processo conoscitivo. La "scala" che va dall'esperienza di lettura alla conoscenza è discussa nelle pagine conclusive di *The Great Code*.

All'inizio di *Words with Power*, con un chiarimento sulla natura dei "livelli" o "fasi" (e, in generale su tutte le categorie critiche da lui impiegate), Frye ripropone la teoria del significato *polisemous*:

I have drawn heavily on it, especially on Dante's formulation of it, in other writings. The theory is usually bound up with the metaphor of levels, a hierarchical metaphor used for convenience, less likely to be misleading when we remember that it refers to a mental diagram in our minds that we have imposed on the subject, not to something inherent in the subject. (4)

Con questa premessa ben si intende la libertà con cui ora si mettono a fuoco i diversi livelli del linguaggio nella sua totalità "narrativa", e cioè del mito nella primaria accezione del termine (*Anatomy of Criticism*, "Glossary" 366). E bene si intende, da qui, il rilievo del significato *polisemous* in questa come nelle altre due opere maggiori: esso è cercato nel simbolo in *Anatomy of Criticism*, nella metafora in *The Great Code*, nel mito in *Words with Power*. Simbolo, metafora e mito sono gli elementi portanti della teoria critica di Frye: il mito, come storia, insieme di storie interrelate in modo da formare una mitologia, un universo che è il vero mondo dei valori umani; la metafora, come linfa vitale del mito, segno dell'identità umana e della coerenza del mondo creato dall'immaginazione; il simbolo, come unità minima di percezione comune (*Myth and Metaphor*, "Symbol as a Medium of Exchange" 28–43), di umanizzazione della realtà esterna attraverso l'ineluttabile processo connotativo.

"Sequence and Mode", il capitolo con cui si apre *Words with Power*, è in effetti una sequenza di "modi" che sono qui intesi come strutture verbali "with different emphases on meaning" (3). Al primo livello incontriamo il linguaggio descrittivo in cui la preoccupazione dello scrivente è di fornire informazioni sulla realtà esterna. Giochi di parole e ambiguità di ogni genere sono qui eliminate o studiatamente contenute perché "il vero" è ciò che corrisponde ai fatti nudi e crudi. Abbiamo questo linguaggio quando la *replica verbale* dell'oggetto di attenzione è ritenuta soddisfacente; senza quest'intesa non si potrebbe neanche avviare il discorso su ciò che chiamiamo "storia", "politica", "democrazia".

I am not suggesting that history, much less what is now called historicity, is simply a verbal imitation of external events, only that without the descriptive double focus of verbal and actual events we should not have what we now call history.

...  
The descriptive writer is a democratic writer, and his truth depends on his putting all his cards on the table, sharing what he knows at every point with his reader.

...  
It is not a coincidence that the techniques of descriptive writing and the theory of democracy grew up together, beginning perhaps around the time of Locke. (6)

La forza che tiene in piedi la struttura descrittiva, ma che allo stesso tempo rimane "largely unexamined" perché si dà per scontata, è la grammatica, la necessità di allineare le parole in un ordine significante. Una forza del genere, determinante ma sottintesa in ogni tipo di articolazione verbale, assume per la ricerca di Frye un rilievo particolare; essa è definita "excluded initiative" (7), sintagma che in italiano forse meglio si può rendere con "iniziativa nascosta" più che "esclusa".

Nel linguaggio di secondo tipo, definito "concettuale", l'iniziativa nascosta è nella coscienza del potere del discorso nel collegare elementi verbali intesi come idee (e non fatti come in precedenza):

These are expressed in such terms as time, nature, substance, being, all which are necessarily abstract, related immediately to the verbal construct itself and withdrawn to some degree from the external world. (10)

L'inevitabile ambiguità del discorso (intesa come mancanza di perfetta corrispondenza dei termini a oggetti reali) non è quindi un ostacolo qui, ma una forza costruttiva, positiva nelle sue generalizzazioni. Siamo, insomma, nell'ambito della logica, della dialettica, che ha fondamentalmente un carattere impersonale basato su corrispondenze tra valori astratti, cioè dedotti da una realtà generale.

Un breve passo da qui ci porta alla costituzione di valori creduti e impugnati da ogni individuo della comunità in cui il messaggio verbale è creato ed a cui è rivolto. Il linguaggio concettuale allora si trasforma da impersonale in personale, da logico in retorico:

Whatever the role of dialectic or logical consistency in the *Republic*, it emerges as a personal vision from the mind of Socrates. We have moved into a third mode here, based on the identity of the writer with what he writes. I say writer, but in this area the ideal is speaking rather than writing. (15)

Rhetoric expresses and appeals to a more comprehensive enlisting of the personality than simple argument: it is not an imitation of dialectic, but an incorporation of it into another mode. (16)

The most elaborate developments of our third mode are the great framework of accepted (and by the great majority unexamined) assumptions that we call ideologies. These are normally structures of social authority... When an established social authority insists that certain ideological postulates are essential, and it is ready to move in on any dissidents who publicly proclaim a different attitude, the subordinating of dialectic to something else is clear enough. (15-16)

L'iniziativa nascosta in questo terzo modo del linguaggio è dunque l'ideologia, o meglio la pressione sull'individuo ad accettare, a credere e ad agire secondo un determinato codice di valori dialetticamente stabilito.

Dopo aver ripercorso la "scala" del *trivium*, in cui ogni passaggio comprende quello o quelli precedenti, Frye definisce un quarto linguaggio, il più inclusivo, il linguaggio dell'immaginazione che è proprio della letteratura. Qui "the distinction between the emotional and the intellectual has disappeared... ordinary consciousness is only one of the many possible psychic elements, the fantastic and the dreamlike having conventionally equal status" (22). L'iniziativa nascosta a questo livello è il mito. Come Frye ci aveva già insegnato in *Anatomy of Criticism* la letteratura è "displaced mythology"; ciò che non si discute, che si dà per scontato nella letteratura è che essa ha a che fare con i nostri bisogni primari i quali sono espressi dal mito.

There is an infinite number of individual myth, but only a finite number—in fact a very small number—of species of myths. These latter express the human bewilderment about why we are here and where we are going, and include the myths of creation, of fall, of exodus and migration, of the destruction of the human race in the

past (deluge myths) or the future (apocalyptic myths), of redemption in some phase of life during or after this one, however “after” is interpreted. (33)

Ed eccoci allora nel secondo capitolo, “Concern and Myth”, a discutere quel “myth of concern” che è la fonte dell’energia creativa dell’uomo. Due sono gli elementi di base che chiariscono il concetto: la natura onniavvolgente del mito, la sua costante ri-creazione in ogni prodotto letterario. Di entrambi si parla in “The Koine of Myth: Myth as a Universally Intelligible Language”, saggio di apertura di *Myth and Metaphor*, ma va segnalato anche il prezioso volumetto *Creation and Recreation*. Il “concern” è la preoccupazione, il bisogno che l’uomo sente di riaffermare continuamente la sua identità. Frye distingue tra bisogni primari e bisogni secondari; essi sono descritti in questo capitolo come nel quarto. I bisogni primari diventano poi oggetto di trattazione dettagliata nell’intera seconda parte del volume. La definizione più concisa, cui ora ricorro, è tratta da un saggio di *Myth and Metaphor*, “Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World”:

There is primary concern, and there is secondary concern. Primary concern is based on the most primitive of platitudes: the conviction that life is better than death, happiness better than misery, freedom better than bondage. Secondary concern includes loyalty to one’s own society, to one’s religious or political beliefs, to one’s place in the class structure, and in short to everything that comes under the general heading of ideology. All through history secondary concerns have had the greater prestige and power. We prefer to live, but we go to war; we prefer to be free, but we keep a large number of people in a second-class status, and so on. In the twentieth century the danger of persisting in the bad habits of war, and of the exploitation both of human beings and nature, have brought humanity to a choice between survival and extinction. If we choose survival, the twentieth century will be the first period in history when primary concern have some real chance of becoming primary.

Poets are the children of concern: they normally reflect the ideologies of their times, and certainly they are always conditioned by their historical and cultural surroundings. Yet there has always been a sense of something else that eludes this kind of communication. (*Myth and Metaphor* 21)

Il “qualcos’altro” che va al di là dell’ideologia del tempo è l’oggetto del capitolo successivo, “Identity and Metaphor”. Dove si parla della metafora, pietra angolare del mondo ipotetico costituito dalla letteratura, e della sua funzione che è quella di dare all’uomo il riconoscimento del suo potere creativo, la sua identità, in questo universo di parole. È ancora d’obbligo qui un riferimento a un saggio “propedeutico” di *Myth and Metaphor*, “The Expanding World of Metaphor” (108–123). È notevole che nella dinamica secondo cui si svolge questo processo di identificazione nel fruttore di letteratura, Frye si esprima in termini contrastanti rispetto a quelli adottati in un simile contesto dal “much beloved colleague Marshall McLuhan” (*Myth and Metaphor* 237):

The act of reading, or its equivalent, consists of two operations that succeed one another in time. We first follow the narrative, from the first page or line to the last; once

this pursuit of narrative through time is complete, we make a second act of response, a kind of *Gestalt* of simultaneous understanding, where we try to take in the entire significance of what we have read or listened to. The first response is conventionally one of the listening ear, even if we are reading a written text. The association of the second response with visual metaphor is almost inevitable. (69)

Diversi sono i referenti sensoriali (per McLuhan si va dalla vista all'udito nell'esperienza gestaltica), ma l'approdo alla comprensione simultanea che è la radice della conoscenza è identico. Non paia ozioso ricordare qui l'altro massimo esponente della cultura canadese del ventesimo secolo, ché *Myth and Metaphor*, per restare nell'ambito della presente discussione, è denso di riferimenti al suo lavoro.

Il quarto capitolo, "Spirit and Symbol", con cui si conclude la prima parte del volume, si apre con una breve riconsiderazione dei quattro linguaggi presentati all'inizio per indicare l'esigenza di identificarne un altro, il *kerigma*, cioè il linguaggio proprio della Bibbia, che si pone al di là di quello immaginativo e poetico e che comprende, con esso, anche tutti gli altri livelli di linguaggio. Il termine, già usato in *The Great Code* (29–30, 231), è associato al lavoro del teologo Rudolf Bultmann che comunque lo adotta in una accezione troppo ristretta secondo Frye:

Bultmann contrasts it [kerigma] with myth, and regards the mythical elements in the Bible as something to be removed or transmuted into something else before the kerigma can stand out. As the entire Bible, from the first chapter of Genesis to the twenty-second chapter of Revelation, is written in the language of myth and metaphor, with occasional divergences into other modes, this would be difficult to do. If it were possible, we should be back to our old situation: kerigma would be simply a form of ordinary rhetoric, with the theologian adding a skeleton of his own dialectic (or pseudo-dialectic), the literary element being regarded as left in the Bible by inadvertence or simply to make it more fun to read. I think it is important to keep the word kerigma, but it has to mean not ordinary rhetoric but a mode of language that takes account of the mythical and literary qualities which cannot be separated from the Biblical texture. (101–102)

Il livello del simbolo, dell'interpretazione della parola, qui è lo spirito, che suggerisce una realtà che non è propriamente né soggettiva né oggettiva perché è l'una e l'altra allo stesso tempo (128). Il germe metaforico, "the metaphorical kernel" dello spirito, è l'aria che respiriamo e questa è parte di noi in quanto è soggettivizzata dal nostro corpo, ma è anche dell'intera comunità in quanto è indispensabile per ogni altro essere vivente (126). È allora affidato allo spirito il compito di rappresentare uno stato di consapevolezza della propria identità umana, sia in ambito individuale che sociale. L'iniziativa nascosta in questo linguaggio è il senso della realtà ultima in cui scompare la distinzione tra soggetto e oggetto, idealismo e materialismo. Se tale senso è centrale nella parola della Bibbia, e cioè nell'umano linguaggio del kerigma che solo tratta della sacralità dell'immaginazione che ci permette di riconoscere la nostra autentica identità, sarà nella stessa Bibbia che si

potranno cercare le risposte a quelli che abbiamo definito “bisogni primari”. Il kerigma, come abbiamo visto, non scavalca il mito e la metafora ma ci passa attraverso incorporandoli; ciò vuol dire che la Bibbia “comprende” la letteratura e che il suo linguaggio è *anche* il linguaggio della letteratura.

Da qui si può già intuire il contenuto della seconda parte del volume: ognuno dei restanti quattro capitoli è dedicato alla definizione di un “primary concern”. La Bibbia serve da codice mitologico, mentre la letteratura occidentale da campo di indagine e di riscontri. È difficile immaginare un critico diverso da Frye di fronte a un programma del genere, ma è facile capire come Frye stesso, con tutto il suo incrollabile e ispirato senso di direzione e con tutta la sua prodigiosa operosità, abbia praticamente impiegato tutta la vita per giungere a una sintesi di questa portata.

I quattro bisogni primari dei quali si discute nella seconda parte “Variation on a Theme”, in cui il tema è ovviamente il “myth of concern”, sono: agire, amare, assimilare l’ambiente, creare. Ognuno dei quattro capitoli è identificato da un emblema posto nel titolo. Il primo è “la montagna” e l’esemplificazione va dalla scala di Giacobbe al *Purgatorio* di Dante, a Milton, alla torre con scala elicoidale di Yeats. Tra i saggi di *Myth and Metaphor* è utile considerare, nell’ambito di questa prima “variazione”, “The Journey as Metaphor” (212–226). Emblema della seconda “variazione” è “il giardino”: dalla più antica versione della creazione della Genesi e dal Canto dei Cantici Frye ci riporta ancora a Dante, e poi l’esemplificazione si sposta su Marvell, Donne, Ezra Pound, D.H. Lawrence. Una diretta anticipazione di questo capitolo è costituita dal saggio “The Survival of Eros in Poetry” (*Myth and Metaphor* 44–59). Mentre in questi due capitoli, sesto e settimo, sia la scala di Giacobbe che quella neoplatonica indicavano bisogni primari metaforicamente espressi con un movimento di elevazione, negli ultimi due capitoli le metafore di riferimento indicano una direzione opposta; si parla perciò di “scavo” nella coscienza individuale e collettiva.

L’emblema del settimo capitolo è “la caverna”. Qui l’ispirazione viene direttamente da Blake, o meglio dalla sua cosmologia con cui praticamente si rovescia quella tolemaica. Abbiamo quindi, nella posizione più alta di questo nuovo mondo, la “alienation imagery of ‘outer space,’ usually thought of as dead or mechanical”, mentre in quella più bassa “a point of identity where human creation and imaginative power start, often symbolized as under the sea, like Atlantis” (248). Questo è il punto in cui si attualizza l’oracolo di Delfi, “conosci te stesso”, e in cui la Parola si fonde con lo Spirito (il maiuscolo è d’obbligo, spiega Frye) come in *Finnegans Wake*, “the only book I know which is devoted entirely to this hidden intercommunion of Word and Spirit, with no emergence into the outside world at any point, but of course the creative energy involved has produced all literature” (251).

La quarta “variazione” è posta sotto l’emblema della “fornace”. Il fuoco è quello di Prometeo, che sfida gli dei e segna con il suo furto l’inizio della civiltà. Il bisogno primario che qui si rivela nel codice della Bibbia come

nella letteratura è la proprietà, intesa come la cosa che è propria dell'uomo, e cioè la "naturale" espressione del suo potere creativo (303–304). Il mito dichiara la sua essenza come energia verbale, pura forma senza contenuto (291) che quindi si pone al di là delle parodie demoniche e degli adattamenti ideologici (293). Il potere del mito così inteso è allora espressione della massima ambizione dell'uomo, è il suo "concern of concerns" che può solo operare nel suo proprio contesto di saggezza e amore di cui il vertice della scala platonica come la nuova Gerusalemme di Blake sono esempi; "power outside that context operates only in hell" (308). Notevole a questo punto la critica a Nietzsche:

Nietzsche felt that he was completing the Promethean revolution against the sky-god by grounding human nature in a will-to-power. But Nietzsche's will-to-power does not distinguish demonic power, which uses words only to rationalize its brutality, from titanic or creative power, which is articulated in the arts and sciences and transforms the world through them. Being highly articulate himself, Nietzsche had little notion of what a will-to-power without words would lead to. Hence, though he himself was not anti-Semitic or racist, his social influence could produce only some kind of Nazism. (308)

Il potere titanico del mito consiste nel riconoscimento della umana partecipazione nella creazione del mondo. Per esempio definitivo Frye ricorre al Libro di Giobbe ("anyone interested both in the Bible and literature will eventually find himself revolving around the Book of Job like a satellite" [310]), o meglio alla illuminazione di Giobbe cui Dio ripropone la straordinaria potenza della creazione.

When the infinitely remote creation is re-presented to him, he becomes a participant in it: that is, he becomes creative himself, as heaven and earth are made new for him. He is given no more discovery, but gains a deeper apprehension of what is already there. This deeper apprehension is not simply more wisdom, but an access to power. Myths of a paradise lost in the past or a hell threatening us after death are myths corrupted by the anxieties of time. Hell is in front of us because we have put it there; paradise is missing because we have failed to put it there. The Biblical perspective of divine initiative and human response passes into its opposite, where the initiative is human, and where a divine response, symbolized by the answer to Job, is guaranteed. The union of these perspectives would be the next step, except that where it takes there are no next steps. (312–313)

Riferimenti pertinentissimi al contenuto di questo ultimo capitolo sono, ancora in *Myth and Metaphor*, nei seguenti saggi: "The Mythical Approach to Creation" (238–254), "Blake's Bible" (270–286) e "Cycle and Apocalypse in *Finnegans Wake*" (356–374).

Per concludere, se un'ombra di staticità, di mancanza di spazio d'azione, dall'ultima frase "there are no next steps" si volesse inferire, occorre subito rettificare. La creazione non è un atto finito ma infinito; creare è ri-creare il

mito di Prometeo che ricertifica l'identità dell'uomo. Per questo, con Calvino delle *Lezioni americane* (*Six Memos*), Frye ripete che "literature remains alive only if we set immeasurable goals, far beyond all hope of achievement" (xxiii), e con McLuhan di *Through the Vanishing Point*, che "a man's reach must exceed his grasp or what's a metaphor?" (*Myth and Metaphor* 237).

*University of Toronto*

## OPERE CITATE

Ayre, John. *Northrop Frye: A Biography*. Toronto: Random House, 1989.

Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.

Denham, Robert D. *Northrop Frye: An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources*. Toronto: U of Toronto P, 1987.

Northrop Frye. *Words with Power: Being a Second Study of "The Bible and Literature."* Markham, Ontario: Viking-Penguin Books Canada, 1990.

\_\_\_\_\_. *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville and London: U of Virginia P, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Great Code: The Bible and Literature*. Toronto: Academic Press Canada, 1982.

\_\_\_\_\_. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.

\_\_\_\_\_. *Creation and Recreation*. Toronto: U of Toronto P, 1980.

\_\_\_\_\_. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton UP, 1947.

\_\_\_\_\_. *Mito metafora simbolo*. Trad. di Carla Pezzini Plevano e Francesca Valente Gorijup. Roma: Editori Riuniti, 1989.

\_\_\_\_\_. *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington and London: Indiana UP, 1971.

McLuhan, Marshall. *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*. New York: Harper & Row, 1969.

Salusinszky, Imre. *Criticism in Society. Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller*. New York and London: Methuen, 1987.

Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. A cura di Tommaso di Salvo. Bologna: Zanichelli, 1988. Pp. xxii + 589, 601, 640, 177. Con *floppy disk*, a cura di Silvana Bettelli e Romolo Biolchini.

Tra le innumerevoli edizioni dedicate alla *Divina Commedia*, non poteva mancare, con l'avvento della telematica, un'edizione elettronica, ad attestare l'intatto entusiasmo che Dante suscita in ogni epoca a dispetto del *medium* adottato. Artefice dell'iniziativa, cui ha collaborato l'IBM, è la casa editrice Zanichelli, che negli ultimi anni ha dimostrato un crescente interesse nei confronti della tecnologia informatica. Il volume riporta il testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, ottenuto tramite procedimento fotografico dall'edizione Einaudi del 1975. La numerazione delle pagine è azzerata all'inizio di ogni cantica, con una premessa non numerata per ciascuna di esse, ed una nuova numerazione per gli indici posti in appendice: probabili vestigia della prima edizione, in tre volumi separati, del 1985. Ogni canto è preceduto da un'introduzione, accompagnata da un disegno che ne definisce l'ubicazione nell'ambiente oltremondano; alla fine del canto, brani di autori diversi ne illustrano gli aspetti salienti, spesso allargando lo sguardo alla cultura, alla storia ed all'iconografia dell'epoca. Seguono scarse indicazioni bibliografiche ed una serie di spunti di ricerca di sapore prettamente scolastico. Concludono l'opera ben cinque indici: l'indice integrale delle occorrenze delle parole, l'indice inverso delle rime, l'indice dei nomi propri, l'indice delle parole latine ed ebraiche, l'indice dei nomi e delle cose notevoli.

Osservando le note, è possibile individuare ripetizioni di espressioni e di concetti, dall'una all'altra, il che conferisce al commento una certa prolissità, giustificata forse dagli intenti didattici del curatore. I saggi ed i commenti richiamati in nota sono attuali (1960-1980), ed i passi sono misurati e scelti con acume. Rari i riferimenti ai commentatori medievali, e quasi sempre assenti i riferimenti alle varianti manoscritte. Utili le illustrazioni, le tavole e gli schemi dell'oltremondo che troviamo in gran numero, non solo all'inizio di ogni canto, ma anche altrove, a commento di passi come la trasformazione della lettera "M" in aquila imperiale. La maggior parte delle illustrazioni sono state riprese da *La Divina Commedia* a cura di Manfredi Porena (nell'edizione della stessa Zanichelli, 1981-83). Di buono stile il riassunto iniziale di ogni canto, specie per l'esatta descrizione delle peripezie spazio-temporali: risulta meno congruo il commento ai temi generali del canto, non bene integrato alle lunghe note. Frequentissimi i rimandi all'*Enciclopedia dantesca*, come agli studi sulle arti figurative, sia nei documenti riportati alla fine del canto (vedi il passo di Baltrusaitis dal *Medioevo fantastico*, a chiusura di *Inf.* 34), che nelle proposte di ricerca, che orientano verso testi non comuni come *Il diavolo* di Arturo Graf. Nella scelta dei saggi critici antologizzati, accanto a indicazioni ricercate e preziose, troviamo documenti che, senza perdere di interesse, appartengono certo ad una cultura di più larga divulgazione, come l'estratto di un articolo di Domenico Del Rio su San Francesco apparso su *La Repubblica*.

Gli indici pubblicati in appendice, a nostro avviso, sarebbero dovuti appartenere al supporto elettronico piuttosto che al testo, dato che solo la digitalizzazione dei dati consente di ottenere più ordinamenti di dati, seguendo le divergenti esigenze di letterati, filologi e linguisti; gli unici indici interessanti forniti alla fine dell'opera sono quello delle parole latine ed ebraiche e l'indice dei nomi propri. L'indice delle

occorrenze è organizzato per forme, con tutti i luoghi, senza tuttavia che sia stata introdotta alcuna distinzione fra gli omografi; un elenco delle forme, raggruppate per lemma di derivazione, sarebbe stato un accessorio più utile a corredo del disco e del programma. L'indice delle rime è in realtà un elenco delle parole che compaiono in fine di verso (se si tratta di un monosillabo ci si limita a riportare quello), disposte secondo un ordine alfabetico inverso.

La principale novità dell'edizione è il supporto magnetico che la correda, contenente il testo digitalizzato ed un programma di ricerca delle occorrenze e delle rime. Il dischetto, da cinque pollici e un quarto e 360 kb, segue lo standard doppia faccia-doppia densità, ed il formato è Microsoft DOS: per contenere la *Commedia* entro la misura dei trecentosessantamila caratteri disponibili sul disco, si è fatto ricorso alla compressione dei dati. I canti sono stati distribuiti in ventuno *files*, sette per ogni cantica. Il programma di ricerca, che si trova in un *file* dal nome *dante.exe*, è stato scritto in BASIC. Può essere lanciato direttamente dal dischetto, o copiato sul disco rigido: in questo caso, però, bisogna aver cura di installare in una *directory* chiamata *commedia* tutti i *files* dei canti, che nel dischetto sono contenuti nella *directory* omonima. Avviando il programma, compare una schermata che riproduce i colori ed i titoli della copertina del libro. Si accede quindi ad un menu che mostra sei opzioni: lettura a video, stampa, registrazione su disco (le ultime due limitate a singoli canti), ricerca di una rima, ricerca di una sequenza di caratteri, ricerca di una parola. Il tasto Esc termina il programma e riporta al sistema operativo. Circa le prime tre opzioni, che riguardano il trasferimento del testo dal dischetto ad una periferica, occorre avvertire che il testo comprende alcuni caratteri del set esteso IBM, come si premura di segnalare un *file* il cui nome è *leggimi*: va detto, infatti, che non tutte le stampanti sono in grado di riprodurre tali caratteri, né tutti i programmi, specie quelli nordamericani, sono in grado di gestirli direttamente se li trovano in un *file*. I corsivi del testo sono racchiusi fra asterischi.

Objetto della ricerca automatica possono essere, come abbiamo visto, rime, sequenze di caratteri o parole. Durante la ricerca delle rime (che di fatto può essere definita come ricerca di ogni sequenza di caratteri posta al termine del verso) vengono ignorati i segni di interpunkzione, ma non gli eventuali spazi bianchi, che si pongono come tratto distintivo, ad es., tra "per li" e "piacerli" o "merli". Nella quinta opzione, quando si imposta una stringa da ricercare occorre ricordare che la successione di caratteri non può oltrepassare i confini di un unico verso: si può trovare "selvaggia e aspra e forte", ma "a poco a poco mi ripigneva" non dà esito, perché l'espressione abbraccia due versi. Nella ricerca di parole ci si fonda sulle forme e non sui lemmi, ed è questo l'unico contesto in cui la ricerca non prescinda dalla presenza degli accenti, anche se, stranamente, non ha importanza l'indicazione del tipo, acuto o grave. Non si fa distinzione, invece, fra maiuscole e minuscole: digitando "Omero" si ottiene anche "omero". Tutti i generi di ricerca possono avvenire in un sottoinsieme di testo selezionato dall'utente, che spazia dall'unità minima, il canto, all'intera *Commedia*. Il prodotto della ricerca viene mostrato sul video, un canto alla volta (con una pausa che termina alla pressione di un qualsiasi tasto), o con una serie ininterrotta di schermate, a seconda che si scelga la ricerca "controllata" o "automatica". Le ricerche non sono molto veloci: il programma ha bisogno, su di un computer di buona velocità (un AT a 25 MHz), di circa 45 secondi per ogni cantica. La gestione del video è carente: durante la lettura il testo scorre solo di una pagina per volta, non riga per riga, e non si arresta automaticamente all'ultima schermata. Il programma, inoltre, non riconosce

le ormai comuni configurazioni EGA e VGA a 43 o 50 righe, imponendo il vecchio standard 25 linee per 80 colonne. Uscendo dal programma, il video rimane impostato anche nella cornice più esterna sul colore blu che fa da sfondo al programma, e non è sufficiente il comando *clear screen* per ripulire lo schermo. A proposito delle ricerche, è da stigmatizzare il fatto che si segnalino anche quei canti in cui è assente qualsiasi occorrenza, sprecando due righe per avvertire che il valore della frequenza è zero, anziché visualizzare solo i passi che soddisfanno la ricerca; questo, in genere, impedisce di confrontare i risultati, senza, per giunta, che si abbia nemmeno la possibilità di inviarli ad un *file* o alla stampante. Nel *file leggimi* si suggerisce il ricorso alla combinazione di tasti Shift+PrintScrn, che permette la stampa di tutto quanto compare sullo schermo in un dato momento: ma è una funzione che appartiene al sistema operativo, e, come si può intuire, si tratta di una scorciatoia piuttosto primitiva e inefficace, perché in tal modo si hanno stampati anche i menu e gli spazi bianchi.

A differenza del testo a stampa, la versione elettronica della *Commedia* non è immune da difetti, se una scorsa dei primi dodici canti dell'*Inferno* ne ha portati alla luce due (*Inf.* 4.140: "Diogenés"; e *Inf.* 9.127: "Ed elli a me" laddove il libro ha "E quelli a me"). In conclusione, pur apprezzando l'originalità del prodotto editoriale cartaceo-magnetico, ci saremmo aspettati di più da una casa come la Zanichelli, all'avanguardia in Italia nel campo dell'editoria elettronica (dei CD-Rom), anziché un prodotto che appare singolare nel panorama editoriale odierno, ma risulta comunque il frutto di un compromesso ed una creazione transitoria nel cammino verso una sostanziale rivoluzione editoriale già intrapreso nel mondo angloamericano.

ANDREA FEDI

*University of Toronto*

Paul Colilli. *Petrarch's Allegories of Writings*. Napoli: De Dominicis Editore, 1988 (Studi e testi di bibliologia e critica letteraria). Pp. 181.

Banco di prova, da sempre praticamente, della più impegnata critica letteraria non solo italiana, l'opera del Petrarca è qui affrontata con una doppia griglia teorica: da una parte il Colilli tiene in considerazione gli elementi del codice medievale e cristiano di interpretazione allegorica, dall'altra liberamente interpreta il testo servendosi dei parametri ermeneutici più attuali e discussi degli ultimi anni. Il volume comprende tre capitoli centrali chiusi fra un'estesa introduzione e un breve congedo. Il piano di lavoro è chiarito nelle pagine iniziali ("Chapter 1. Introduction: *Allegoriae Scripturae*"). Si offrono tre diverse interpretazioni per tre diversi testi o gruppi di testi: il *Canzoniere*, con l'epistola a Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Familiares* 4), è posto sotto il segno dell'*anomalia*; i *Trionfi* sono spiegati dall'*analogia*; l'*Africa* dall'*alethiologia*. Si tratta, fondamentalmente, di modi diversi di esplicitare la massima valenza di significazione dai testi poetici in esame. I termini critici su riportati pongono immediati problemi di analisi retorica, o meglio, pongono il problema delle *cause* individuali e della *causa* complessiva e inglobante su cui si impiega la retorica poetica del Petrarca in opere diversissime fra loro. Il titolo del volume postula una piena consapevolezza da parte del poeta intorno al valore ultimo da assegnare ai tre modi di scrittura e il critico si accolla l'onere di rintracciare nei testi stessi, nel senso di direzione allegorica che ispirano, la loro chiave esegetica.

L'"*Anomalia*", capitolo 2, si fonda sul rifiuto del poeta di porre le sue esperienze terrene in simmetrica corrispondenza con la vita dell'anima liberata dal corpo dopo

la morte. L'interpretazione allegorica di *Familiares* 4 fornisce il paradigma di riletura del *Canzoniere*. L'ascesa di Monte Ventoso è ispirata dalla prospettiva dantesca; Petrarca spera di raggiungere l'unità tra questo e l'altro mondo, ma una volta raggiunta la sommità del monte, invece dell'epifania beatificante egli "experiences an uncomfortable diversity" (24–25). La posizione del poeta di fronte a questa realtà non aderente al "testo" della tradizione si esprime nel rifiuto dei *vitia vetusta* della tradizione stessa: "The *vitia vetusta* in the case of the Ventoux letter are the deadened weigh of literary history" (29). Il vecchio pastore che tenta di dissuadere il poeta e il fratello Gherardo dal tentare l'ascesa ha una triplice identità che Colilli rintraccia in Virgilio, Omero e Dante. L'identificazione allegorica è rafforzata dallo spogliarsi degli abiti prima dell'ascesa: "Petrarch's discarding of his clothes and belongings and his leaving them with the aged shepherd prior to undertaking the climb metaphorically designates the displacing of poetic history because of the threat of being repressed by his dreaded weight" (35). Uno degli argomenti più convincenti del Colilli riguarda la sua interpretazione della figura del "velo" nel *Canzoniere*. Il velo è metafora della lettera, o parola. Presentando un universo di elementi discreti e incongrui che non si sommano in una visione unitaria, la parola tende a un modello di scrittura "anomalo", in opposizione a quello "analogico" dei *Trionfi*: "The 'letter/anomaly' is the antithesis of the 'spirit/analogy'; while the latter stabilizes the circuitry that links the past to the present, the former short-circuits its linkage with the past because instead of articulating history into anagogic monad it disarticulates it into a labyrinth of signs. The demonic world of indeterminacy Petrarch discovers in *Familiares* 4, reflects the idolatrous and labyrinthine nature of the *Canzoniere*" (43).

Il terzo capitolo, "Analogia", si fonda sulla plausibilità di una prospettiva esegetica avanzata da Aldo Bernardo, per il quale i *Trionfi* sono da leggere come testo tipologicamente successivo al *Canzoniere*. Petrarca nei *Trionfi* adotterebbe una scrittura atta a ristabilire l'identità con il Creatore attraverso un'odissea della conoscenza le cui tappe sono segnate in ognuna delle sei parti che formano la struttura del libro. Allegoricamente esse sono le sei età dell'uomo che richiamano i giorni della creazione; si tratta della stessa allegoria da cui si è sviluppata la tradizione degli esameroni. Qui soprattutto è notevole l'impegno del Colilli nell'interrogare i testi d'esegesi medievale nel tentativo di riattivarli in consonanza con esperienze di pensiero contemporanee.

Il termine che dà il titolo all'ultimo capitolo, "Alethiologia", deriva da Heidegger. È la scienza della verità che si esprime nella teologia, ma anche nella poesia; è la scienza che per Petrarca, dichiaratamente contrario alla fredda dialettica degli Scolastici, "disclosed to man the mysteries that are beyond the comprehension of science, and which created a temporal context wherein man becomes aware of his own historicity" (126). La discussione in questo capitolo gravita intorno all'*Africa*, la grande epica incompiuta. L'allegoria della scrittura di Petrarca è qui determinata da una visione dell'eternità umanamente rappresentata dalla visione di Scipione che nel presente incorpora il passato e il futuro. Non c'è quindi la tipologia dei *Trionfi* con il suo rimando ad una ritrovata ma distante condizione ideale dell'uomo. Il futuro e il passato sono contratti nel presente in cui si esplica l'azione creatrice di Scipione così come quella del poeta. Che è espressa nella parola riconosciuta come "naturale" estensione della divinità dell'uomo e quindi della sua sostanziale unità con il Creatore.

"The link between writing and alethiology is provided by Derrida for whom writing, in its non-logocentric dimension, betrays life" (120). Questa linea di interpretazione segue da vicino le illuminanti riflessioni di Ernesto Grassi sull'Umanesimo. In

aperto contrasto con le razionalizzazioni metafisiche degli Scolastici, l'“umanesimo della parola” di Petrarca, per usare un sintagma che ben profetizza il Poliziano per il quale è stato coniato, rappresenta uno dei momenti di maggiore consapevolezza dello spirito creativo dell'uomo. È con questa base che il testo petrarchesco è analizzato: il Verbo che si fa azione è incarnato in Scipione che così assume una dimensione cristologica; ne consegue la caratterizzazione demonica di Annibale e, infine, una dimensione cosmologica esistenziale nella vittoria di Roma su Cartagine.

Per concludere, questo impegnativo lavoro del Colilli presenta una straordinaria ricchezza di accostamenti significativi e di stimoli esegetici che lo fanno meritevole dell'attenzione dello specialista come di ogni studioso di teoria della letteratura. Resta aperta la questione della consapevolezza del Petrarca nell'operare con i tre specifici modelli allegorici; mentre di per sé l'accertamento non è criticamente determinante (siamo nell'area del probabile-non provabile), pone comunque urgentemente di fronte al problema della contemporaneità delle tre “allegories of writing” e quindi di una visione singola e globalizzante che abbracci coerentemente l'intera opera del Petrarca.

FRANCESCO GUARDIANI

*University of Toronto*

Mark Phillips. *The Memoir of Marco Parenti: A Life in Medici Florence*. Princeton: Princeton UP, 1987. Pp. xiv + 283.

Mark Phillips has produced not only a life of Marco Parenti but also a history of his times. Although much of the material from which this remarkable work of historical reconstruction is fashioned was left by Parenti himself, the credit for recreating the rich life and world of the fifteenth-century Florentine belongs to Phillips. Marco Parenti was a member of a lesser patrician family who had the good fortune to marry into one of the great families of Florence, the Strozzi. This marriage was only possible because the Strozzi men were exiled by the Medici and the women were consequently less attractive as marriage alliances to families as eminent and rich as their own. Parenti was aware of these considerations, of course, and consequently appeared to assume the perspective and ambitions of his kin by marriage, especially the cause of having the banishment of his brothers-in-law reversed by Piero de' Medici.

It is the story of this struggle and the insight Parenti provides into the events of the anti-Medici conspiracy of 1466 which give the book its structure. However, its value is far greater than just these elements, instructive as they are. Phillips has succeeded in constructing a view of mid-fifteenth-century Florence seen through the eyes of a keen and sophisticated observer. Although not of the first rank of politicians, Parenti played important roles in the government and the society of his city. He was chosen as *gonfaloniere*; he held many other, minor offices; and he was close to a number of the major figures in the city, such as Luca Pitti, Dietisalvi Neroni, his Strozzi relations in Naples, and even indirectly Piero himself, despite his hostility to the Medici faction. He attended on royal visitors from Naples; he kept close to politics and politicians in a transitional period in the history of the city, as the Medici hegemony moved closer to personal rule; and he recorded and commented upon these events as he saw them in the genres so representative of his education, his class and his time.

The major sources for Phillips's book are the letters he exchanged with his Strozzi relations, largely concerning the quest to have their banishment revoked, his *ricordanze*

and his incomplete vernacular history or memoir. Together these three documentary sources create a particularly rich mosaic of Renaissance Florence. Because the purposes, literary traditions and perspectives of these various documents are so varied, we are left with an unusually textured view of the period they discuss. Moreover, the very personal nature of such material and the curious position Parenti occupied as a keenly interested but somewhat removed player and observer in the midst of great events result in a clear and honest insight into the most difficult of Renaissance experiences to study or reconstruct with confidence or full understanding: kin and factional relations.

Indeed, among the most useful aspects of the book are those relating to family matters. Parenti's letters concerning his connections with the Strozzi, his role as a go-between in the negotiations for an appropriate wife for his brother-in-law in exile, and his associations of personal, family and factional concerns all add greatly to our understanding of how the society of Medicean Florence actually worked.

The book is divided into three sections: the first is based on the *ricordanze* of Parenti and deals with personal matters reflected in this intimate source; the second is drawn from the correspondence with his Strozzi relations and deal largely with the years 1464-1466; the third is a study of the vernacular history which Parenti left, a study which places the document in its temporal and historiographical context. All of these sections must be seen, however, to function interdependently, except perhaps the last which on occasion leaves Parenti behind as the author exercises his own interest—and profound knowledge—of Florentine Renaissance historiography in a way which sometimes blurs the focus of the study at hand.

An advantage of this paperback edition of the book is that it provides a cheap (\$9.95 US) and very useful classroom text from which students interested in the social and political history of Renaissance Florence can learn a great deal. However, if the paperback edition was intended as a teaching text, it is unfortunate that fuller explanatory notes (or a biographical appendix) were not added and that a bibliography was not included to assist students working independently.

Still, Mark Phillips has made a substantial contribution to our understanding of mid-quattrocento Florence by bringing back to life Marco Parenti as a guide to the complex period in which he lived.

KENNETH R. BARTLETT

*University of Toronto, Victoria College*

Sebastian de Grazia. *Machiavelli in Hell*. Princeton: Princeton UP, 1989. Pp. 497.

Awarded the Pulitzer Prize for biography in 1990, this volume makes a significant contribution to Machiavelli scholarship. The author de Grazia adopts a novel approach: he sheds light on his subject in part by interweaving personal experiences with the more salient external events of the period and by utilizing the relevant evidence provided by contemporaries, but he draws the greater portion of his information from Machiavelli's own words. All of his works are taken into consideration; only the dialogue on language, commonly attributed to him, has been omitted. On the basis of these verbal data, de Grazia attempts to determine what must have been both Machiavelli's frame of mind and feelings at various moments in his life as well as his thoughts and ideas on many subjects.

Like other modern biographers, de Grazia has interpreted Machiavelli's life as revolving around his loss of position in 1512. More particularly, it is the psychological impact of this misfortune which provides the focus for his account. Citing Machiavelli's poetry, he stresses what is described as a series of blows which pound Machiavelli on the head, cloud his identity, and lead him to despair (39–46). Using this method, he traces Machiavelli's life from his early years to his death, clearly delineating along the way the features of the family man, the politician, the lover, the moralist, the political philosopher and, ultimately, the teacher.

As a biography of Machiavelli the man, this work is quite successful. Especially effective is the lively colloquial prose which makes frequent use of the present tense and the first- and second-person pronouns, and thus engages the reader in a direct relationship with Machiavelli. This style is especially prevalent in the first part of the book, which is interspersed with phrases such as "let us refer to him as Niccolò" (3) and "we take leave of the young man" (21). Similar techniques are to be found towards the end also, as when de Grazia observes, "But now, time to be quiet. Niccolò is dying . . ." (340). The many illustrations included in the book, like the photograph of Machiavelli's study, add to the sense of actually being there.

Although a basically chronological development is followed for the overall design, the study is in fact organized along thematic lines. The chapters are conveniently divided into subsections, all bearing specific and often catchy titles that pinpoint the topics under discussion; for example, Chapter 7, entitled "The Point of it All," deals with "Country and State," "War and Peace," "Happiness," "The Common Good," "Equality," "Liberty: The Free Way of Life," and "Justice." De Grazia attempts to ascertain what Machiavelli's views were on many issues, especially on politics, religion, and morality, by juxtaposing quotations from different writings. He concludes that the thrust of Machiavelli's life and works is devotion to country – a type of service which can lead to loss of one's soul, however, since some evil is unavoidable; nonetheless, condemnation to hell is acceptable if it allows Machiavelli to be in the company of great predecessors in the political realm. This assessment, though phrased in more religious terms, is, on the whole, in line with the standard views. And although there are no references to other critics, no bibliography, and no notes for the quotations from contemporary sources, the author has clearly kept all the literature in mind and has found the opportunity to include the results of previous analyses which highlight the elements of theatricality and spectacle along with the stylistic features that characterize his writings.

On specific questions de Grazia makes some keen observations. He aptly labels the prince's art of only appearing out of necessity to be evil, when he is in fact fundamentally good, a "rhetoric of imposture" (295). He also provides insights about the figure of the prince who is depicted not only as a redeemer but also as a dragonslayer, and he offers elucidations for a number of phrases and concepts, like Machiavelli's reference to poverty as his witness, which de Grazia traces back to Plato (252). Among the key notions he singles out, that concerning the "friends of God" invoked by mediaeval mystics (50–53) and which he relates to a phrase in the last chapter of *The Prince* about God favouring the Medici, appears to be less pertinent.

An unusual assessment is given for Machiavelli's view of history: it is fundamentally Christian, not cyclical, since, de Grazia argues, Machiavelli pays only lip service to Polybius's ideas about the origin of man (294–95). Fortune, often mentioned by Machiavelli, is actually subject to God and God is not indifferent to man. A similarly

unconventional analysis is given for Machiavelli's religious and moral thought. And it is this part of the study which is perhaps overstated. Assertions made by Machiavelli on the subject of religion are cited with the purpose of demonstrating that he upholds the superiority of Christianity as the true religion, and that, if he is critical of the Church, it is because he acknowledges the decline of Christianity not an inherent weakness in it. He even interprets the call for reform as Machiavelli's advocating moral education to be provided by none other than the clergy (104). His explicit praise of pagan religion in the *Discourses* is interpreted by de Grazia as meaning simply that pagan religion is better than none (101–103). On the other hand, he finds that Machiavelli lavishes genuine praise on ecclesiastical states in *The Prince*, where other critics have detected irony, and he quotes a passage on the "qualità" of such principalities, attributing to the term definitely positive features (92, 149), when in context it would appear to have a more neutral meaning.

Moreover, to argue the case for Machiavelli's profound religiosity, much use is made of the minor works, like the "Esortazione alla penitenza," a sermon which was addressed to a lay confraternity and composed at the end of his life. Some doubts consequently arise: should some consideration not be given to the specific audience targeted and the circumstances of composition of this religious tract? Moreover, should such weight be given to this more marginal text with respect to the principal works? And, furthermore, can Machiavelli's idea of poverty really be linked to Franciscan ideals (244–245) and can his concept of the imitation of models be referred to Christian imitation (286)? Other objections could be made to the analysis given of Machiavelli's views on morality. De Grazia tends to interpret the key term *virtù* as meaning at most times goodness. And to support his reading of Machiavelli the moralist, a passage from one of his letters is cited as being about "good" and "bad" (72), when in context it actually has to do with favourable and unfavourable developments that a prudent politician has to prepare for.

Such readings seem to derive from a quite literal rendering of Machiavelli's words. There are many instances of this type of translation throughout the volume: to wit, "facts" instead of 'deeds' for *fatti* (266); "reasons" instead of 'types' for *ragioni* (20); "make a head" instead of 'appoint a leader' for *fare . . . uno capo* (235); "Rules for a Pleasure Party" for *Capitoli per una Compagnia di piacere*—actually a parody of the rules of religious confraternities (125), and the like. A certain unevenness of style ensues, since Machiavelli is made to speak stilted English (the more obscene phrases are given good up-to-date equivalents, though) whereas de Grazia's own narrative uses flowing modern conversational idiom; as an instance, Machiavelli's work as Florentine secretary is discussed in a section entitled "On the Job" (16).

Precisely because this study is grounded in a reading of the texts and in an examination of the themes and key words found in them, the translation from the originals would have benefited from closer checking. (So too would the Italian passages given in the endnotes which are not free of typographical errors). Yet it is probably de Grazia's fresh readings which enable him to present new interpretations. In spite of the less convincing details, therefore, this study remains on the whole a stimulating experiment in the writing of biography.

OLGA Z. PUGLIESE  
University of Toronto

Pamela D. Stewart. *Goldoni fra letteratura e teatro*. Firenze: Olschki, 1989 (Saggi di "Lettere Italiane" 39). Pp. 203.

Come annunciato all'inizio della "Premessa", l'intento dell'autrice in questo interessante volume (che raccoglie quattro saggi, il primo più ampio inedito, rielaborati gli altri editi in precedenza) è di mettere in luce "la divergenza, o addirittura il dissidio, fra il Goldoni 'letterato' e il Goldoni 'uomo di teatro'" (5). A questo scopo la Stewart affronta innanzi tutto un esame meticoloso dei *Mémoires*, delle prefazioni e delle dediche delle commedie nelle varie edizioni curate dall'autore (Bettinelli 1750-55, Paperini 1753-57, Pitteri 1757-63 e Pasquali 1761-78); e confrontandone varie affermazioni — che a volte giungono a contraddirsi l'una con l'altra — mette in evidenza le differenti considerazioni che regolano l'attività del Goldoni come artista teatrale e come scrittore che si rivolge a un pubblico di critici e di lettori.

Si avverte così, nel passaggio dalla scena alla stampa, un accentuarsi dei principi che avevano condizionato la riforma goldoniana, e che la Stewart così riassume: "rispetto della morale e del «buon gusto», tendenziale abolizione delle Maschere, attenzione alla coerenza, naturalezza e verosimiglianza dei caratteri, dell'intreccio e dei costumi, e all'universalità della commedia, rendendola comprensibile ad un pubblico più vasto (con la limitazione, per esempio, dell'uso del dialetto) e quanto più possibile conforme alla natura umana, piuttosto che al temperamento di particolari individui incontrati dall'autore, o anche di questo o di quell'attore" (31). In altre parole, si avverte soprattutto lo sforzo del Goldoni di collocarsi in una precisa tradizione letteraria e in una specifica atmosfera culturale che aveva, a proposito della commedia, idee relativamente precise; e non sarà inutile sottolineare quanto di quelle idee (le cui origini la Stewart rintraccia varie volte nel gesuita francese René Rapin e nelle sue *Reflexions sur la poétique d'Aristote* del 1674) costituisse ormai un patrimonio comune del Settecento filtrato attraverso le considerazioni e i punti di vista dei pensatori e teorici arcadi dell'inizio del secolo; basterà ridordare la "correzione dei vizi", la "combinazione dell'utile col dilettevole", la "condanna dell'immoralità e del cattivo gusto trionfanti" «sulle pubbliche Scene», la "polemica contro le regole più scontate della poetica classica", l' "insistenza sul tema della naturalezza" (18-19), come anche la preoccupazione che, collocando a protagonista dell'opera «un malfattore, un ribaldo», si corra "il rischio di incoraggiare il vizio, invece di correggerlo" (50): tutti motivi che fanno subito pensare a un Menzini, a un Muratori, a un Maffei.

Particolarmente significativa è la conclusione ricavata dalla Stewart, e riconosciuta come "tendenza generale", a proposito della *Pupilla*: "la commedia . . . tende ad emergere, dopo la stesura o la revisione per la stampa, come opera letteraria che ha un valore intrinseco, comprensibile alla lettura, indipendentemente dalla sua rappresentazione teatrale" (43-44). E questo avviene proprio mentre in quelle stesse prefazioni il Goldoni evoca tanta parte della sua vita e della sua esperienza di uomo di teatro, al punto da suscitare spesso nello studioso moderno il rimpianto per quelle che dovettero essere le versioni originali di diversi testi oggi noti solo dopo le modifiche apportate per la stampa. La Stewart ne indica parecchi casi (70-71), che probabilmente ci darebbero dell'autore un'immagine diversa da quella che lui stesso ha voluto consacrare per i critici e per i posteri: immagine quale risulta anche nelle dediche delle commedie, in cui è riconoscibile "l'espressione più diretta e più articolata della speranza del Goldoni nella gloria duratura della sua opera, la formulazione più esplicita delle sue ambizioni letterarie" (91).

Il secondo saggio prende in considerazione lettere nel teatro del Goldoni, e in particolare l'abilità con cui l'autore sa "ricavarne un'occasione drammatica, una situazione teatrale" (94): dalle peripezie che la consegna di molte di tali lettere subisce per colpa dei servi incaricati di farlo, a quelle che per svariati motivi vengono strappate o comunque lette con difficoltà o non lette affatto o il cui contenuto viene malignamente cambiato da chi le legge per confondere il destinatario, all'interpretazione, ai commenti e alle reazioni che la lettura delle stesse suscita nei personaggi. La Stewart riporta tutta una serie di esempi che documentano una casistica quanto mai variata e differentemente modulata, alla quale sembra peraltro opporsi il fatto che fra tutte quelle lettere non se ne trovi nessuna "che sia di per sé veramente comica, spiritosa, brillante, oppure acuta e commovente" (131); in esse si può solo rintracciare a volte "una lezione di costume e di moralità" (133) o una "lezione di stile" (142), ma in ultima analisi quello che costituisce uno dei generi letterari più diffusi e più vivaci del Settecento, soprattutto al tempo dell'Illuminismo, non sembra aver lasciato tracce degne di rilievo nel teatro del Goldoni.

Strettamente legato a questo è il saggio successivo, in cui viene esaminata l'importanza delle lettere — veramente ricevute dal destinatario, o solo immaginate e menzionate in qualche modo nel corso della commedia; sono in tutto ben nove — nel contesto del *Bugiardo*, l'opera che il Goldoni imitò dal *Menteur* di Corneille (nel quale si trova solo un riferimento a una lettera che il padre del protagonista avrebbe intenzione di scrivere). La Stewart mette in risalto sia la sagacia dell'autore nel trasformare la lettura di due di tali lettere in fatto teatrale, mediante i numerosi commenti, che ne interrompono la continuità, da parte del personaggio o dei personaggi coinvolti, sia l'uso che il Goldoni ne fa sostituendole "all'arrivo sulla scena di un personaggio fin allora estraneo all'azione" (159) per giungere allo scioglimento della commedia.

Nell'ultimo saggio l'attenzione è rivolta alla *femme savante*, una figura che si incontra spesso nella vita e nella letteratura del secolo. Ancora una volta l'atteggiamento del Goldoni in proposito rivela la sua "poetica della 'naturalezza'", una poetica che porta l'autore a "scartare le esagerazioni, gli estremi, la *satira*" (177), e in genere le sue figure femminili che rientrano in questo gruppo "non sono mai né creature ideali, né personaggi mostruosi o anche soltanto grotteschi" (193). Ma proprio in conclusione di questa analisi la Stewart, rilevando alcune incrinature nelle protagoniste della *Donna di garbo* e della *Donna di maneggio*, giunge a quella che ci sembra una delle intuizioni più felici del suo meditato lavoro: l'opportunità di non adagiarsi, nell'interpretazione e nella valutazione dell'arte del Goldoni, a quella "ricerca del semplice, del verosimile, del naturale" (193) che egli stesso postulava alla base del suo teatro, e il conseguente invito a ricercare in lui anche dell'altro.

ANTONIO FRANCESCHETTI

*University of Toronto, Scarborough College*

Giorgio Bárberi Squarotti. *Manzoni: le delusioni della letteratura*. Rovito: Marra, 1988. Pp. 244.

This volume contains nine essays, of which six have been published previously. The fundamental topic is Manzoni's concept of the relationship between history and literature, of the contemplation of history and the resultant historical work, and of human moral responsibility for historical events. The works discussed range from Manzoni's

tragedies, *Fermo e Lucia*, *I Promessi Sposi* and the *Storia della colonna infame*, to the *Discorso intorno ai componimenti misti di storia e d'invenzione* and the late *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*.

The first essay, *La metaletteratura nel Fermo e Lucia*, touches upon several subjects. In the *Introduzione*, Manzoni refers to the regional character of Italian literary works through the lack of a national language and says he has used a mixed language with some Lombard inflections. At the opening of the second tome, he meditates on the nature and function of literature when he is preparing to narrate the episode of the "Signora." He defends his omission of love scenes since they would be unsuitable for several types of reader. No literary value or attraction can justify the inclusion of matter condemned as blameworthy by Christian morality. Too often the content of literature is frivolous; literature must deal with what is true and not from the standpoint of the age in which it occurred. Manzoni stands against the classical tradition. Meaningful literature illustrates private virtues in an autonomous manner, while not omitting heroism in war and grandiose actions in public affairs. Bárberi Squarotti shows the importance of *Fermo e Lucia* in the development of Manzoni's ideas on literature in general and on the novel, and how their problematical nature accounts for the original and emphatic form of *Fermo e Lucia* compared with *I Promessi Sposi*.

In *Ritratto di un'anima frivola*, Bárberi Squarotti investigates the character of Attilio as a man of the world who seeks only to amuse himself. He is contrasted with his cousin Don Rodrigo, before whom the author constantly places him, and leads Don Rodrigo on in his action against Lucia. Attilio stresses family honour, especially in his talk with the *conte zio* whom he surpasses in ability and the art of diplomacy. If Padre Cristoforo's morality applied to the world of Attilio, this way of life would end and he would lack reason for living. Bárberi Squarotti's description of Attilio is useful not only for our understanding of him, but also for its consequent illustration of Don Rodrigo's attitude.

*Il male del potere* contrasts the Conte del Sagrato of *Fermo e Lucia* with the Innominate of *I Promessi Sposi*. The latter aims only at power and command of others. His life is surrounded with mystery and is the subject of popular stories. He is reticent with Don Rodrigo and their talk is brief. He is a tyrant not only in the seventeenth-century sense, but in the manner of Alfieri, though, unlike Alfieri's tyrants, he finally has no power. Manzoni investigates in detail his spiritual crisis. The only possible victory against him must come from one without power, who evokes God. In *Fermo e Lucia*, however, the Conte del Sagrato is engaged in a kind of industrial organization of crime and speaks at length in a friendly way to Don Rodrigo. Bárberi Squarotti also examines the Innominate in a "schizzo" before the final version. As Bárberi Squarotti points out, the episode is central to *I Promessi Sposi*, hence the various stages of Manzoni's development of it.

In *Le 'moralì' dei Promessi Sposi*, Bárberi Squarotti describes the work as a novel of experience which aims to propose a lesson of life. It shows the way of the world and how to behave before persecutions, evils and acts of violence perpetrated by men on each other. The protagonists are two country workers and so the novel transgresses literary normality, especially since their role is sublime and glorious. It is not a question of Providence setting things right, as Don Abbondio states regarding the death of Don Rodrigo. Literature is not autonomous but contains a moral meaning and religious message, which Renzo and Lucia declare at the end of their suffering.

The essay *La storia impraticabile: le tragedie di Manzoni* examines Manzoni's

meditation on the function of literature. The tragedy is the place where literature can discuss and reveal historical data and establish the truth of facts as against errors, evil deeds, betrayals and calumnies and, by appealing to truth, which is God, reinstate victims, conquered heroes and those who have suffered injustice. In death, the hero, as victim, can find comfort in God as the infinite comforter of those who have endured evil. The tragedy of Carmagnola, a valorous, honest man, the victim of envy and political deceit, ends with the referral to God's judgement against the unjust judgements of men. The tragedy shows no passions or vicissitudes in Carmagnola's beliefs. The count concludes his drama with two declarations, one before history, the other before God. *Adelchi* lacks the personal element of *Il conte di Carmagnola*. History is seen as violence and deceit: man either commits wrong or endures it. His suffering does not allow *Adelchi* to compensate for victims' sorrow from actions of his family, and any new political move will not benefit the people. Ermengarda is a victim of history, though her grief is not the subject of the tragedy. Hers is the poetry of the victim. Bárberi Squarotti contrasts Martino's view of calm and silent nature with Jacopo Ortis's identification of its horrific aspects. In *I Promessi Sposi*, the sublime tragedies will be those of victims who pass through the arrogant injustices of the powerful to the imitation of Christ in forgiving their enemies.

*Manzoni e l'impotenza della letteratura* illustrates Manzoni's eventual conclusion that literature, with its inventions of the "verosimile," cannot communicate history. The narrator can allow Renzo to escape and have a happy ending with Lucia, but it is essentially the narrator's decision; in the *Storia della colonna infame*, the innocent Mora and Piazza suffer an injustice that cannot be overcome as is that committed by Don Rodrigo. The subsequent essay, *La storia come dolore*, shows Manzoni's view of the injustice of history, for which men are responsible by their decisions and actions. His moral writing is not compassion, but a bitter definition of events from an ethical viewpoint.

Bárberi Squarotti contrasts the political situations of Lombardy and Venice in *Bergamo e Venezia nell'opera manzoniana*. He shows how Bergamo changes from myth to reality for Renzo and Lucia, through Renzo's disillusionment on learning of the term "baggiani" and through Lucia's lack of beauty in the eyes of the local inhabitants. They gain economically, however, and profit from private enterprise. Bárberi Squarotti analyses the character of Bortolo and the different methods of depicting him in *Fermo e Lucia* and *I Promessi Sposi*.

In the final essay, *Il saggio sulla rivoluzione francese*, Bárberi Squarotti identifies Manzoni's concept of historical writing: it consists of a reconstruction of facts on the basis of a patient examination of documents to demonstrate how things have, in fact, gone, together with the hypothesis of what could have happened instead; Manzoni does not forget the function of literature. He outlines the actions of various persons in order to show their injustice, which stems from an initial point of error. He shows the superiority of the Italian revolution of 1859 over the French Revolution, in which various bodies claimed theirs as the true authority and which did not lead to freedom, and praises the American Revolution of 1776, which led to freedom. It was a model of peacefulness in a popular movement. Bárberi Squarotti makes the significant point that, in this late work, Manzoni rarely mentions God, since he desires to show the possibility of a lay method acceptable to those who do not share his religious views.

In this book, Bárberi Squarotti succeeds in his purpose of specifying Manzoni's

attitude to literature and history and in identifying Manzoni's constant preoccupation with the moral element.

S. BERNARD CHANDLER

*University of Toronto*

Bernard Chandler. *Saggi sul romanzo italiano dell'Ottocento*. Napoli: Federico & Ardia, 1989. Pp. 141.

Il volume è composto di nove saggi fra i quali tre sono inediti mentre gli altri sei erano apparsi in lingua inglese lungo un arco di tempo che va dal 1958 al 1985. In questa versione italiana i pezzi sono stati aggiornati bibliograficamente e sotto il profilo analitico hanno subito pochi ma opportuni ritocchi integrativi. Il discorso critico spazia su una vasta gamma romanzesca, tanto italiana quanto europea, ma i punti di focalizzazione sono essenzialmente due, Manzoni e Verga, con cinque contributi dedicati al primo e tre al secondo, mentre il rimanente studio ha per oggetto la donna come destinataria e protagonista di romanzi per lo più dell'inizio dell'Ottocento.

Di Manzoni si affrontano temi principali quali l'uomo e il tempo, il male nel mondo, la passionalità e razionalità umana, i concetti di dovere e di libertà e l'impiego del viaggio come espeditivo tematico-strutturale.

Il problema del tempo viene esaminato da una prospettiva minima, quella del 'momento'. Di esso il Manzoni per un verso avrebbe una concezione non dissimile da quella dei Romantici; infatti anche per lui la vita è un continuo divenire, non essendo essa che un'ineluttabile serie di momenti. Nettamente diverse però sono le proposte esistenziali che si fanno derivare da questa premessa. Per i Romantici la temporalità era motivo per vivere intensamente ogni momento, come era al contempo fonte di inclusibile affanno perché agente di mutevolezza e caducità. Per Manzoni, al contrario, era sommamente giovevole che il flusso temporale rammemorasse all'uomo ininterrottamente la sua caducità, affinché egli si disponesse a vivere questa vita come periodo di perfezionamento così da assicurarsi il vero bene nell'altra.

Davanti al male il Manzoni adotta un atteggiamento che in definitiva fa capo a Sant'Agostino. Secondo questa concezione il male non esiste come ente poiché il mondo è frutto di amore e dunque non può che essere naturalmente buono. Pertanto il male nel mondo è un pervertimento del bene che si persegue per errore, scambiandolo per bene, o lo si abbraccia per volontà viziosa. Strumenti di errore e di volontà viziosa sono le passioni non governate dalla ragione, facoltà privilegiata dal Manzoni, però in una prospettiva prettamente cattolica di tipo aquiniano, in quanto la si dice, sì, la facoltà maestra, ma la si dichiara supremamente ragionevole solo quando riconosce la necessità di sottomettersi moralmente alle verità etiche propugnate dalla fede.

Rispetto al dovere, la posizione del Manzoni si distingue per la sua assoluta esigenza di moralità. È dovere solo ciò che è retto in sé, ciò che promuove o assicura un bene in cui l'uomo—e non solo un certo numero di uomini—risulta fine e non mezzo di un'azione. Viene affermato nel romanzo che l'idea del dovere è depositata come un germe nel cuore di tutti gli uomini. Ma l'ampia esemplificazione addotta da Chandler dimostra che le passioni carnali e mondane, le quali sono il retaggio dell'uomo caduto, non permettono lo sviluppo di questo seme che comunque rimane sempre vivo e assillante. Gli *exempla*, insieme con quanto Manzoni dice esplicitamente, fanno concludere che il vero dovere viene espresso nel messaggio evangelico, frutto di una mente e di un amore universali.

Nella stessa esigenza religiosa Chandler fa risiedere la sostanziosità dell'uso manzoniano del viaggio e del suo concetto di libertà. Il viaggio è antico expediente narrativo adoperato per far conoscere il mondo ai protagonisti della vicenda. Da un lato, Manzoni lo utilizza con un fine simile. Il matrimonio di Renzo e Lucia non si può celebrare, fra l'altro, perché i due giovani sono ignoranti della vita. Ma laddove il tradizionale romanzo d'esperienza, compreso quello dello Scott, mostrava all'attante principale la cattiveria degli uomini affinché se ne guardasse, divenendo astuto a sua volta, oppure tentasse di eliminarla mediante l'azione diretta, il Manzoni addita una terza via, quella dell'auto-perfezionamento spirituale quale antidoto alla "feroce / forza [che] il mondo possiede e fa nomarsi / dritto". Nei *Promessi sposi* Renzo, innocente vittima dell'ingiustizia, non otterrà giustizia, eppure non solo dovrà perdonare al suo persecutore ma addirittura pregare per la salvezza della sua anima.

Concepita la vita come un viaggio che avrà il suo compimento nell'aldilà, ne consegue che anche il concetto di libertà abbia una soluzione consimile; infatti, in termini esplicativi e narrativamente, Manzoni sostiene che la liberazione dalla limitatezza e dalla costrizione inerenti all'esistenza umana non è da cercarsi nella rivoluzione politica o sociale, ma nella spiritualizzazione del proprio intimo in un processo che trova il suo modello soprattutto nell'esempio paolino.

Come si può constatare, in questi scritti, sommariamente sunteggiati in questa sede ma in realtà puntualmente particolareggiati, Chandler insiste sul sostrato religioso quale chiave maestra, se non unica, al messaggio manzoniano. Quanto alla posizione del critico in questo ambito frequentatissimo, già tracciata complessivamente nel suo volume del 1974, *Alessandro Manzoni: The Story of a Spiritual Quest*, la potremmo definire come intermedia fra quella che qualifica la concezione religiosa del Manzoni come giansenistica, illustrata nella sua forma più assoluta da F. Ruffini e P. Paolo Trompeo, e quella che potrebbe dirsi umanistica propugnata da De Sanctis e D'Ovidio. È una concezione che postula un Manzoni nettamente ortodosso, che ha fra i maggiori esponenti G. Negri e R. Amerio e che sembra rispondere maggiormente ai dati documentari — il che dà innegabile importanza a queste indagini critiche.

I tre saggi su Verga trattano temi ugualmente rilevanti. Uno ha per oggetto la caratterizzazione delle classi superiori e vi si dimostra che esse sono raffigurate convenzionalmente quali frivole e oziose, avide di piaceri e noncuranti delle esigenze dei ceti subalterni, nei romanzi della prima maniera, compreso però anche *Il marito di Elena*, mentre nei romanzi veristici la loro rappresentazione subì — nella parte realizzata — un sostanziale approfondimento in direzione del reale conformemente al nuovo credo estetico che sottende il ciclo dei "vinti".

In un altro studio, "La contemplazione della natura nelle opere di G. Verga", Chandler avanza l'idea che Verga adoperi gli elementi paesaggistici con maggiore efficacia di quanto avessero fatto gli autori precedenti o facessero i romanzieri contemporanei. Nelle sue opere il paesaggio non risulterebbe mai esornativo, ma funzionalizzato ad esprimere punti di svolta nella vita emotiva dei personaggi o comunque loro esperienze più profonde — proposta che ci trova concordi quanto alle opere della maturità ma non per quelle del periodo giovanile, non perché l'uso del paesaggio fosse in esse inidoneo ma perché non sembra che si discosti affatto dalla prassi tardoromantica.

Il terzo pezzo, "Il movimento della vita in Verga", risale al lontano 1958; ciò nonostante è a nostro parere un contributo meritevole d'un posto permanente nella critica verghiana. In esso, prima di tanti studi stilistici, si svolge la tesi che la vita è concepita da Verga come un cammino fatale a cui l'uomo non può sottrarsi, si tratti

del gran mondo moderno delle banche e imprese industriali o del piccolo mondo di un villaggio siciliano, concezione che viene affidata a un'immagine portante, quella della fiumana, con suoi derivati ed affini. E checché se ne dica da parte della critica marxista, questa interpretazione, che vuole un Verga metafisico prima che storico, offre una lettura che ben s'addice non solo alla lettera ma all'impressione di soffocante inesorabilità fatale caratterizzante tutta la sua opera.

Ne "La donna e il romanzo al principio dell'Ottocento", su uno sfondo europeo, si delineano le resistenze che si ebbero in Italia nei riguardi del romanzo come tale e della donna come consumatrice e produttrice di romanzi in particolare da parte della cultura ufficiale. Il parere più comune si dimostra essere stato quello che riconosceva idonea al romanzo per donne la sfera degli affetti privati, della sensibilità e della religione in forme fortemente castigate. Le conclusioni di Chandler si allineano con la critica corrente, però questo suo contributo ha a suo favore l'utilizzazione di fonti meno frequentate quali *La Biblioteca italiana* e *Il Conciliatore*.

Sebbene non privo di mende sul piano linguistico-grafico, il libro si raccomanda sotto il profilo critico nei termini sopraindicati.

GUIDO PUGLIESE

*University of Toronto, Erindale College*

Franco Zangrilli. *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*. Ravenna: Longo, 1990. (Biblioteca di lettere e arti). Pp. 221.

Dell'influenza pirandelliana sugli scrittori italiani e stranieri, Guido Piovene esprimeva a suo tempo un illuminante giudizio, opportunamente riportato dallo Zangrilli, che si può considerare come punto di partenza e stimolo di questo proficuo studio: "Pirandello si è come sciolto nella cultura mondiale. Dico sciolto nel senso più preciso del termine: c'è, ma spesso si fa fatica a riconoscerlo. Lo ritrovo un po' dappertutto, anche in scrittori che forse non l'hanno letto, o lontano da lui per tradizione e ideologia. Pirandello è diventato una specie di forza generante . . . un enzima, che suscita in organismi culturali diversi reazioni disparate" (23).

Questa ascendenza pirandelliana sulla letteratura europea e mondiale non è ovviamente limitata al campo del teatro, ma letteralmente dilaga anche nella narrativa e nel romanzo.

Le "Novelle per un anno" fanno di Pirandello "un maestro della novella del Novecento, i cui temi e la cui struttura egli ha rinnovato, dandoci perfino l'antinovella, molti anni prima di Borges e di Landolfi, e i suoi romanzi, specie "Uno, nessuno e centomila", ne fanno chiaramente un narratore che anticipa di quasi mezzo secolo gli sperimentalismi del "nouveau roman" (61). Zangrilli si propone allora l'ambizioso compito di rintracciare e identificare i legami, diretti e indiretti, tra Pirandello e la narrativa contemporanea italiana, pur cosciente che questo "viaggio d'intertestualità" andrebbe esteso a tantissimi narratori stranieri.

Quando si parla di influenze vogliamo dire che Zangrilli non si limita agli scrittori i cui debiti nei confronti di Pirandello sono stati dagli stessi apertamente riconosciuti e sono palesemente riconoscibili nelle loro opere. Se un testo creativo, come sostiene Northrop Frye, mentre sviluppa il suo discorso, in realtà si riferisce ai testi che l'hanno preceduto, nasce da loro, "diventa possibile pensare che oltre al 'pirandellismo' di Pirandello ci sarà pure il 'pirandellismo' dei suoi seguaci, che non ricalca sempre alla

lettera quello di Pirandello". Zangrilli ugualmente sottolinea che "il debito inevitabile verso Pirandello non ha precluso l'affermarsi di una loro assoluta autonomia, indipendenza e sorprendente originalità" (33). Quella che potremmo allora chiamare "ramificazione pirandelliana trova notevoli connessioni e addentellati anche in autori che non sembrerebbero a prima vista indicare, per la diversa (almeno in apparenza) qualità tematica o stilistica delle loro opere, rapporti naturali e diretti con Pirandello. Per questo riteniamo che il titolo "Linea pirandelliana" dato da Zangrilli al suo lavoro sia quanto mai felice, oltre che giustificato.

Dopo un capitolo introduttivo su Pirandello e i narratori del primo Novecento, Zangrilli dedica un capitolo ciascuno a Calvino, Sciascia, Bonaviri, Pomilio, Pontiggia, Altomonte. Segue infine un capitolo su Pirandello ed altri narratori del secondo Novecento.

Più che le connessioni di per sé evidenti, che non si possono d'altronde nemmeno ignorare in uno studio specifico come questo (vedi Bontempelli, Pomilio), in questo lavoro di Zangrilli interessano soprattutto gli scorci nuovi che vengono proposti. Ad esempio nei racconti di Calvino (un autore così raramente associato a Pirandello, come Zangrilli fa presente) l'aspetto umoristico prende il sopravvento su quello fiabesco (tranne *Nostri antenati*, *Il castello dei destini incrociati* e *Le città invisibili*, dove domina la favola vera e propria): "Se nel racconto di Calvino esiste un tono favoloso, esso viene realizzato più attraverso i mezzi espressivi dell'umorismo, che attraverso quelli della favola" (43). Marcovaldo diventa di conseguenza "un personaggio umoristico", come tanti personaggi pirandelliani, distintamente consapevole della propria situazione sociale, della miseria della sua esistenza" (47). Marcovaldo, da buon personaggio umoristico, si ribella alle strutture sociali che egli vorrebbe non distruggere romanticamente, ma modificare, migliorare, umanizzare, come vorrebbero tanti personaggi pirandelliani" (53).

Anche Buzzati è vicino a Pirandello più di quanto si potrebbe supporre. Secondo lo Zangrilli entrambi gli scrittori "partono dal dato realistico per arrivare al loro racconto fantastico-surrealistico, cercando di rendere credibile l'assurdo, di vedere la realtà alla rovescia, di vedere la dimensione alogica di un'immagine, e di esplorare paradossalmente l'opposizione tra realtà e finzione" (28).

Bonaviri, da parte sua, evidenzia la presenza del contrasto in modo meno evidente e meno drammatico di Pirandello, ma non per questo meno profondo. "L'umorismo pirandelliano emerge da un'ironia drammatica e filosofica, o da un paradosso vibrante . . . , rivela facilmente il suo sottofondo etico. L'umorismo di Bonaviri è sommesso . . ." (95). In Pirandello esso "sgorga da una visione assurda e grottesca dell'esistenza, in Bonaviri nasce da una visione mitica e favolosa del quotidiano. Ma in ambedue l'umorismo vuol arrivare alla conoscenza dell'intimo contrasto delle cose" (97).

Punti di contatto con Pirandello vengono riconosciuti e stabiliti anche in autori di disparati interessi. A Moravia, che "usa il fingere per sviluppare una serie di contrasti tra essere e apparire" (21), si aggiungono Savinio, Landolfi, Bassani, Prisco, Samonà. Zangrilli non si limita a identificare questi rapporti attraverso una serie di separate monografie, ma alla fine di ogni capitolo cerca di legare e intelaiare un autore con un altro, quasi implicitamente suggerendo la possibilità di aprire un discorso anche tra il pirandellismo di un autore e quello di un altro. Va da sé che questo serio, meritevole lavoro costituisce un utilissimo strumento di consultazione anche per chi studia i singoli autori qui analizzati.

ANTONIO ALESSIO  
McMaster University

Roy Harris and Talbot J. Taylor. *Landmarks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure*. London: Routledge, 1989. Pp. xviii + 199.

The tendency in linguistics in the twentieth century has been to focus attention and effort on the development of functional theories of language design and use that will ultimately provide a “window” on the nature of the language faculty in the human mind. Rarely have linguists traced, or even been interested in, the history of ideas about language, even though it is becoming increasingly apparent that many of the most interesting of the modern linguistic views have a long and intriguing history. It is primarily through books like the one by Harris and Talbot that this awareness has finally started to penetrate the mindset of linguists. In *Landmarks in Linguistic Thought* these two internationally-acclaimed scholars have shown how certain basic and influential ideas about language originated in the era of the Greeks and Romans and have survived, virtually intact, into the present century. This book is particularly relevant to Italian linguistics, since many of the theories developed within Italy about language in general are, in effect, traceable to the people and ideas that Harris and Talbot have chosen to highlight in their critical historiography.

The ideological “landmarks” that the authors have revisited are those which have existed since the dawn of civilization, but which have really never been configured into an appropriate “map.” Their point of departure is, logically enough, the ancient world (1–19), where they trace first what is perhaps the earliest extended debate on language in Western culture, namely the discussion between Socrates and his interlocutors in Plato’s *Cratylus* on the origin of naming. In Socrates’ argument that the names given to objects and people do not constitute acts of individual volition, Plato seems to be claiming that “it does not matter whether language is conventional or mimetic” because “we are driven in the end to realize that language reaches both beyond our opinions and beyond itself” (19).

Harris and Talbot’s attention turns next to Aristotle (20–34), the Bible (35–45), Varro (46–58) and Quintilian (59–74). Aristotle’s concept that the essence of metaphor inheres in the transference of a name to something else has traditionally provided the basis upon which to view figurative language. But as Giambattista Vico persuasively argued in his *New Science* (1744), this view fails to see that the metaphorical capacity reveals a fundamental form of human cognition that is grounded in analogy. Harris and Talbot’s comparison of the biblical story of language origins in Chapter II of Genesis to the account given by Plato in *Cratylus* is an extremely interesting and insightful one, providing, perhaps for the first time, a plausible rationale to the reconstruction movement in the nineteenth century as “a serious pursuit of the Adamic myth minus Adam” (45). The attempt of the great Roman grammarian Varro to reconcile regularity in language (*analogia*) with anomaly (*anomalia*) is seen by Harris and Talbot as the first distinction between what Saussure came to call *langue* and *parole* at the start of the present century. And in the writings of the rhetorician Quintilian, the authors see the first concise statement in Western culture on the vital importance of literacy as the cornerstone of learning and education.

In the next two chapters, Harris and Talbot turn their attention to linguistic ideologies in the medieval and early Renaissance world through the writings of Thomas of Erfurt (75–85), in the late thirteenth century, and of the first English printer, William Caxton (86–93), in the fifteenth century. The work of Thomas of Erfurt, which marks

the highest achievement of the so-called *modistae*, or speculative grammarians, is important for its clear enunciation of what has come to be known as the universalist hypothesis—the view that “the world as comprehended by human understanding is the same for all human observers” (85). Caxton’s work is of particular significance to Italian linguistics, which has traditionally been nurtured by insights drawn from the study of language variation. Caxton’s ideas, like those of Dante in the *De vulgari eloquentia* (1305) and of Speroni in his *Dialogo delle lingue* (1542), point to an important feature of Renaissance thought: namely, the growing insistence on establishing the legitimacy of one’s own “vernacular language” as a viable means for oral and written communication.

In the next six chapters, Harris and Talbot delineate the essential background to the advent of modern linguistics—which is normally traced to the publication of Saussure’s *Cours de linguistique générale* in 1916—in the writings of the Port-Royal grammarians Arnauld and Lancelot (94–107) and John Locke (108–119) in the seventeenth century, of Condillac (121–135) and John Horne Tooke (136–150) in the eighteenth century, and of Wilhelm von Humboldt (151–164) and Friedrich Max Müller (165–175) in the nineteenth century. The work of the Port-Royal grammarians has become well-known primarily through the efforts of Noam Chomsky, who saw in their writings the historical roots to his own universalist and rationalist perspective. As is well known, Locke had a similar kind of influence on the thought of subsequent generations: “To linguistic thought he bequeathed not only a more detailed and explicit version of the mentalist conception of language that had originated with Aristotle, but also serious, explicitly reasoned worries about the capacity of language to serve as an adequate vehicle for the telemental communication of ideas” (119). The work of Condillac and Tooke is reflective of the eighteenth century’s profound interest in the origin of language as the key to understanding the human mind. The nineteenth century, which many have called the “Darwinian century,” saw the first attempts to forge a science of language evolution and of its relation to the phylogenesis of thought. The writings of Humboldt focused on the latter—i.e. on the ways in which language and mentality interact and shape each other—thus preparing the way for the intriguing work of Sapir and Whorf in this century; whereas the writings of Müller epitomized the first attempts “to graft a Darwinian concept of evolution on to a Cartesian linguistic stock” (175).

The final chapter of Harris and Talbot’s intriguing and in-depth look into the origins of modern linguistic thought ends, appropriately enough, with the beginnings of linguistics as a so-called science in the thought of Ferdinand De Saussure (176–190). All those concepts that today constitute the backbone of linguistic theorizing especially in Europe, and more specifically in Italy—*langue*, *parole*, system, code, structure, synchrony, diachrony etc.—are, of course, first described extensively in Saussure’s *Cours*. But the point that Harris and Talbot perceptively make is that Saussure could not have possibly come up with these notions in the absence of the historical background that they have outlined in their book. And this, to conclude, is what makes *Landmarks* such an important book. It maps the ideological terrain out of which an autonomous science of language has sprouted in this century.

MARCEL DANESI  
University of Toronto

Leonard G. Sbrocchi. *I verbi italiani (et leurs équivalents français, and their English equivalents)*. Ottawa, Toronto, New York: LEGAS, 1989. Pp. 198.

This book represents a first attempt at cataloguing the conjugations of the Italian verbs side by side with their French and English equivalents. A brief introductory note supplies the reader with an explanation of the rationale behind such an endeavour. The author states that his purpose is to point out difficulties in the use of certain forms which do not have a counterpart in all three languages, as for example in the case of the *Imperfetto Indicativo* or the *Gerundio / Particípio*.

The material is divided into the following sections: 1. *auxiliary verbs*: this section includes all simple and compound tenses for both *essere* and *avere*; 2. *regular verbs*: besides those of the three conjugations, including regular verbs ending in *-care*, *-gare*, *-giare*, *-ciare* which undergo orthographic changes, this section includes the prototypes of the conjugations of the Reflexive forms and of the Passive transformation; 3. *irregular verbs of the first conjugation*; 4. *irregular verbs of the second conjugation*; 5. *irregular verbs of the third conjugation*; 6. *modal* (referred to in the text as "servile") *impersonal, defective, superabundant verbs* (literal translation of "sovabbondanti," that is, with more than one form): this section includes their definition and some contextualized examples of their use; 7. *a Verb Index*.

The help that such a reference tool can provide to L<sub>2</sub> learners and teachers alike is unquestionable. Of special interest, for example, is the Verb Index at the end of the volume, in which verbs are listed with their transitive / intransitive function, the type of auxiliary forms they take, (*essere / avere*), and their preposition(s), when applicable: i.e. *Arrossire* (intr. *ess.*), *Cercare* (tr. *av.*, *di*), *Consigliare* (tr. *av.*, *a*, *di*). Not only can this Verb Index make studying and reviewing easier for the student, but it can also be of great use to the teacher in the preparation of exercises and test items.

In this book, however, there are some shortcomings which involve the very essence of the points which the author intends to clarify. As we know, Italian and French have five different forms in the indicative to express the past tense (*Passé Composé* / *Passato Prossimo*, *Imparfait* / *Imperfetto*, *Plus-Que-Parfait* / *Trapassato Prossimo*, *Passé Simple* / *Passato Remoto*, *Passé Antérieur* / *Trapassato Prossimo*). English, instead, lacks specific forms of the *Imparfait* / *Imperfetto* and the *Passé Antérieur* / *Trapassato Prossimo*. The presentation of the forms of the Past Descriptive, given in the book as equivalent to the *Imparfait* / *Imperfetto* Indicative, constitutes the first problem. We see inexplicable shifts from *I had* (19) to *I was* (22) for the auxiliary verbs, and from *I talked* (27), *I yielded* (30), *I left* (33), for most of the regular verbs, to *I used to finish* (36), *I used to fish* (39), *I used to tie* (41) etc. for all the remaining verbs. Not only is such an inconsistency a source of confusion for the learners, but it misleads them into assuming that only one of the two forms is accurate. In actual fact, the imperfect can be translated into English with both forms depending on the context, as in the following examples: "Da bambino andavo a scuola in bicicletta" / "As a child *I used to ride* my bike to school;" "Ho preso due aspirine perché avevo un forte mal di testa" / "I took two aspirines because *I had* a terrible migraine." As for the *Passé Antérieur* / *Trapassato Prossimo*, the book manufactures an English equivalent, the 2nd Past Perfect (with the same form as the Past Perfect) in order to establish "a precise correspondence between the verbs of the language to be learned and those of the mother tongue" (13). It seems that the students, to whom this book is addressed, would benefit a great deal from a more detailed account of the rationale behind such

alleged “correspondences.”

One last comment seems to be in order. As the author has correctly pointed out, students have a great deal of difficulty with the forms of the Gerund and the Participle. English-speaking students of Italian, for example, are panic-stricken whenever they have to find the equivalent of an English *-ing* form. The text gives the Particípio Presente as the only counterpart of the Participle, thus proposing forms such as “parlante,” “corrente,” “invante” as equivalent to “talking,” “running,” “sending.” Following this type of equivalence, students will therefore diligently translate: “I saw a child *running* in the yard” as “Ho visto un bambino *corrente* nel giardino,” rather than “Ho visto un bambino *che correva* nel giardino.”

Students should also be made aware that very frequently the *-ing* form in English finds its Italian equivalent in the Infinito, as for example in: “*Running* is good for your circulation” / “*Correre* fa bene alla circolazione;” “I don’t like *going* to the dentist” / “Non mi piace *andare* dal dentista.”

In spite of the flaws mentioned, which can be easily corrected in a second edition, this text deserves to be on the “recommended” list for learners of Italian as a Second Language (ISL) at every level of proficiency.

MARINA FRESCURA

*York University*

Giovanni Boccaccio. *The Elegy of Lady Fiammetta*. Eds. and trans. Mariangela Causa-Steindler and Thomas Mauch. With an Introduction by Mariangela Causa-Steindler. Chicago and London: The U of Chicago P, 1990. Pp. xxvi, 182.

Nuova traduzione (dopo quelle di Bartholomew Young del 1587 e di James Clark Brogan del 1907) dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, basata sulle edizioni italiane di Bruno Maier e di Cesare Segre. L'introduzione contiene un breve profilo della vita e delle opere del Boccaccio, soffermandosi in particolare sull'*Elegia*, giudicata "the first psychological novel in a modern language and a forerunner of stream-of-consciousness fiction" (xvii), e sulle sue origini. Il volume è corredata di note, di un glossario di personaggi mitologici e storici e di bibliografia.

A.F.

Corradina Caporello-Szykman. *The Boccaccian Novella. Creation and Wanting of a Genre*. New York: Peter Lang, 1990 (Studies in Italian Culture: Literature in History 2). Pp. 157.

Dopo aver passato in rassegna vari atteggiamenti critici a proposito del genere letterario "novella"—assumendo come tale solo "the short narrative of the Middle Ages and the Renaissance" (2)—ed esaminato il suo sviluppo nel periodo classico e medievale, l'autrice mette in rilievo quelle che sono le innovazioni nel *Decameron*, i modelli narrativi stabiliti dal Boccaccio, l'uso e la funzione della cornice e le strutture adottate da lui e da alcuni suoi epigoni, come Masuccio Salernitano, Matteo Bandello e Luigi Da Porto. Il settimo e ultimo capitolo si sofferma invece sulle *Novelas Ejemplares* del Cervantes, che segnano una netta frattura dalla tradizione precedente. Una breve appendice analizza alcune differenze fra Boccaccio e Chaucer.

A.F.

Robert Klein and Henry Zerner. *Italian Art 1550–1600. Sources and Documents*. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1989. Pp. 195.

Ristampa dell'antologia apparsa nel 1966 ove sono raccolti in traduzione inglese una serie di brani (da trattati, diari, lettere etc.) variamente riguardanti le arti figurative nel sedicesimo secolo, suddivisi in otto sezioni, che riportano via via atteggiamenti sui rapporti fra le varie arti, opinioni del pubblico, documenti su artisti e opere particolari, punti di vista critici (in particolare del Vasari), teorie artistiche, attitudini al momento della Controriforma, idee di artisti e di collezionisti e concezioni della bellezza. Un'introduzione generale e varie altre più brevi per ogni sezione e per ogni testo permettono al lettore, insieme alle note, di inquadrare più facilmente i numerosi scritti.

A.F.

*Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento. Celebrazioni garzoniane, IV<sup>o</sup> centenario (1589–1989). Ravenna – Bagnocavallo 1989–1990. Ravenna: Longo, 1990. Pp. 217.*

Raccoglie nove contributi sulla figura poco nota e sull'opera encyclopedica del monaco lateranense che visse e operò nella comunità di S. Maria in Porto a Ravenna, godendo di una notevole fortuna fino al Settecento, e non solo in Italia. Gli scritti mettono in luce vari aspetti della sua personalità e dell'ambiente culturale in cui egli operò (I. Simonini, D.L. Loschiavo e P.A. Varotti), il suo successo in Germania (I.M. Battafarano) e in generale in Europa (P. Cherchi), e i suoi atteggiamenti nei confronti della musica (M. Privitera), dell'America (G.L. Manetti Zannini), della pazzia (F. Baruchello) e della donna (B. Collina).

A.F.

*Giuseppe Artale. Guerra tra vivi e morti. Tragedia a lieto fine. A cura di Anna Maria Razzoli Roio. Enciclopedia poetica. Tomo I. Parma: Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Moderna, 1990 (Archivio Barocco). Pp. 213.*

Come è ormai consueto nelle iniziative dell'Archivio Barocco, impresa che raccoglie contributi dai centri universitari di Parma, Torino, Roma e Napoli, la dichiarata volontà di riattivare reagenti letterari nascosti dai giudizi sommari e limitativi della storiografia ufficiale si esplica soprattutto nella ricsumazione dei testi. La Razzoli Roio rimette in circolo quest'opera teatrale del "Cavaliere sanguinario", noto soprattutto come poeta per l'arditezza delle sue metafore, traendola dalla stampa napoletana dell'*Enciclopedia poetica* (Bulifon, 1679) in cui è praticamente raccolta l'*opera omnia* dello scrittore siciliano. Il testo, preceduto da un saggio d'apertura, "Invito all'Artale: la Cognizione virtuosa", da una "Nota bio-bibliografica" e dalla "Nota al testo", è seguito da un corpo nutrito di note esplicative. La ragione del sottotitolo, *Tragedia a lieto fine*, è spiegata dalla curatrice con il rifiuto dell'Artale di adeguarsi al genere della tragicommedia che aveva raggiunto al suo tempo una rigorosa formalizzazione. La libera mescolanza degli stili è perseguita dallo scrittore barocco non solo attraverso la scelta dell'argomento narrativo, "un fantasioso 'pastiche', il fine tragico della storia di Edipo e quello lieto della peripezia di Semiramide", ma anche "nella complicità quasi ludica tra prosa e versi che corre costantemente in un testo pur dichiaratamente in prosa" (9). L'azione nei tre atti si svolge rapidamente sovrapponendo vicende favolistiche ed esotiche ad altre tramandate dalla tradizione classica. L'elemento che riporta il tutto all'unità è costituito dalla "incostanza della Fortuna nella sua valenza manieristico-barocca di mutabilità del mondo" (17).

F.G.

*Giuseppe Artale. Il Cordimarte. A cura di Marzio Pieri. Enciclopedia poetica. Tomo II. Parma: Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Moderna, 1990 (Archivio Barocco). Pp. 267.*

Questa moderna edizione di un romanzo secentesco "assai esemplare" (249) è impostata su criteri rigidamente conservativi e presentata in veste tipografica spartana. Il

commento sintetico che integra il volume è collocato alla fine, in una postfazione che si chiude con un riassunto orientativo della intricatissima *fabula*. Romanzo di amore e guerra ("Cor" e "Marte"), *Il Cordimarte* è indicato dal Pieri come opera tipica di una stagione culturale in cui la forma narrativa in prosa corrisponde a "una sostituzione, nel Piacere della Lettura, di un genere più illustre, ma più impegnativo (il poema o 'romanzo' rinascimentale compromesso in una cucina letteraria tradizionale (quanto Ariosto c'è nel Marino . . .)" (251). Il critico nota che non è un caso "che seguìti a difettare una storia della letteratura barocca" e che si preferisca un'esplosione del secolo "per filoni, per addensamenti sentimentali o municipali, per 'fari' o luoghi di pellegrinaggio" (254), vista la singolarità delle avventure letterarie, nel romanzo come nella poesia, che viene dal "distruggersi della forma" (252). Eppure, suggerisce il Pieri, se da una parte "non si sfugge all'impressione, convalidata da una forte e durevole critica, che nel Seicento la relativa ampiezza dell'entrare, scrittore o lettore, nel castello non più tanto nobile della letteratura militante sia corrispettivo di una volgarizzazione, di un imbarbarimento", le defezioni del testo barocco attestano una cultura basata su convinzioni tanto 'diverse' quanto profonde, che portano allo sperimentalismo e all'innovazione: "queste testualità sono, nell'essere tentative, perfettissime, e sono autosufficienti" (252).

F.G.

**Stefania Buccini.** *Il dilemma della grande Atlantide. Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del primo Ottocento.* Con prefazione di Franco Fido. Napoli: Loffredo, 1990 (Valutazioni 23). Pp. 224.

La Buccini esamina le conoscenze e i punti di vista sull'America in diversi scrittori nel corso di circa cento anni. Nel primo capitolo vengono passati in rassegna testi di storici, missionari, viaggiatori ed esploratori che illustrano la concezione degli Americani 'selvaggi' contrapposti agli Europei 'civili', in rapporto soprattutto al fenomeno religioso e al Cristianesimo – pur nel riconoscimento degli orrori perpetrati dai conquistatori. Nel secondo l'attenzione è rivolta al mito del 'buon selvaggio' del periodo illuminista, e ai suoi risvolti parodistici e utopistici. Nel terzo e nel quarto l'autrice si sofferma sull'emergere di una nuova immagine del continente e dei suoi abitanti presso gli storici dell'ultimo Settecento, particolarmente in relazione alla rivoluzione e alla nascita degli Stati Uniti. Nell'ultimo capitolo infine vengono discussi gli atteggiamenti di un 'emigrato', Lorenzo Da Ponte, di uno storico, Carlo Botta, e di un poeta, Giacomo Leopardi, dell'Ottocento. Il volume comprende un'ampia bibliografia e un indice dei nomi.

A.F.

**Rossana Caira Lumetti.** *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi.* Roma: Bonacci, 1990 (Quaderni dell'Ippogrifo 13). Pp. 401.

Corredato dalla pubblicazione di numerosi documenti inediti, il volume ricostruisce la storia dei rapporti tra l'Italia e la Svezia ai tempi di Gustavo III e immediatamente successivi, rapporti legati, soprattutto nel campo artistico, alla figura di Francesco

Piranesi, figlio del più celebre Giovan Battista, che con quel re ebbe contatti regolari e continui, lavorando per lui alla raccolta di varie opere antiche e moderne. L'autrice segue il corso degli avvenimenti storici dall'assunzione al trono di Gustavo nel 1771, mettendo in luce i suoi ideali illuministici a volte contraddetti dalla sua azione politica, i suoi giudizi su uomini e fatti del tempo, e il ruolo svolto dal Piranesi come collezionista e suo uomo di fiducia a Roma. Dopo la morte del re, assassinato nel 1792, e gli sconvolgimenti europei determinati dalla rivoluzione francese, viene ricostruita la vicenda umana dell'incisore fino alla morte in Francia nel 1810.

A.F.

Giorgio Cavallini. *Studi e note su Foscolo e Leopardi*. Roma: Bulzoni, 1990 (Biblioteca di Cultura 409). Pp. 213.

Raccoglie una serie di scritti, rivisti e aggiornati, già apparsi in varie sedi sui due poeti romantici. Del Foscolo vengono esaminati in particolare *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* e le odi; del Leopardi alcuni canti (*L'infinito*, *Alla luna* e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), i *Paralipomeni alla Batracomicomachia* e l'attualità nel mondo moderno. In appendice trovano posto un profilo biografico del primo, numerose recensioni a volumi su entrambi e una discussione sul valore dei termini 'classicismo' e 'romanticismo'.

A.F.

Gabriella Alfieri. *La lingua "sconciata". Espressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*. Napoli: Liguori, 1990. (Biblioteca). Pp. 296.

La Alfieri esordisce mostrando come la lingua dell'Imbriani nasca da una decisa reazione contro il purismo fiorentino dell'unità linguistica (e politica) dell'Italia post-risorgimentale. Essa si compone di una ricca miscela di stilemi e locuzioni di varia provenienza. Il recupero del dialetto, in particolare, con la sua espressività libera da giudizi e pregiudizi sull'osceno, che sono per l'Imbriani un limite ingiustificato alla creatività dello scrittore, dà vigore al suo sperimentalismo stilistico. Nella parte centrale del volume, diviso in tre capitoli, la Alfieri distingue tra "espressionismo", con rilievo sulla forma stessa del linguaggio e specificamente sulla mistura plurilinguistica, ed "espressivismo", con cui si allude alla espressività dei contenuti, e cioè dei temi e delle singole unità verbali. Con questi parametri critici la Alfieri conduce le sue analisi dell'opera dell'Imbriani che la portano alla sintesi "espressionismo espressivistico" dell'ultimo capitolo.

F.G.

---

Rosa Franzese e Emma Giammattei, eds. *Studi su Vittorio Imbriani*. Atti del "Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel Centenario della morte". Napoli, 27-29 novembre 1986. Napoli: Guida, 1990 (Acta Neapolitana 15). Pp. 644.

I trentuno articoli del presente volume, emersi dal primo convegno di studi su Vittorio Imbriani, sono raccolti qui in tre diverse sezioni ("La figura intellettuale", "I testi", "I suoi autori e il contesto"). Apre la raccolta un saggio di G. Bärberi Squarotti, "L'avventura della parola", che dà il la al coro di interventi successivi puntando sulla lingua 'irregolare' del poligrafo napoletano. Segue, di L. Serianni, "La lingua di V.I.", quindi "L'estetica di V.I." (V. Stella), "V.I. critico d'arte" (M. Picone Petrusa), "I. critico. Inizi desanctisiani ed itinerari polemico-eruditivi" (D. Della Terza), "I. germanista segreto" (G. Cusatelli), "I. filosofo" (G. Cacciatore - A. Giugliano), "I. demopsicologo" (A.M. Cirese), "Per una biografia politica di V.I." (L. Mascilli Migliorini). La seconda parte del volume è introdotta da "La metrica di I. e gli *Esercizi di prosodia*" (A. Briganti), cui fanno seguito "Ghiribizzi espressionistici ed espressivisti" (G. Alfieri), "L'interferenza dei generi. Poesia e narrativa nell'opera di V.I." (F. Spera), "Su Sette milioni rubati o 'La Croce Sabauda' di V.I." (E. Guagnini), "Le Lettere di un Americano del Sud" (G. Pacchiano), "Il sogno dell'ideale fra amore e politica" (A. Novajra), "Gli scritti danteschi di V.I." (A. Fratta), "Iperletteratura e artificio della passione" (T. Pomilio), "V.I. reazionario" (G. Acocella), "Il giornalismo di V.I." (R. Giglio), "V.I. e le regole della politica nella Napoli degli anni Settanta" (L. Musella), "I. editore della *Posilecheata*" (R. Franzese), "I. editore di letteratura orale" (P. Bianchi). Sono infine contenuti nella terza sezione i seguenti saggi: "I. e De Meis" (G. Negrelli), "Sul carteggio Tommaseo-I., 1867-1870. Prima comunicazione" (F. Contorbia), "Croce e I." (R. Franchini), "Croce e la funzione-Imbriani: su alcuni modi di citazione" (E. Giammattei), "Un'amicizia d'Oltralpe per l'antitedesco I." (R. Bertazzoli), "I. e Villari: moralismo e liberalismo" (M.L. Cicalese), "V.I. e il Rinascimento meridionale" (F. Episcopo), "La caccia infernale" (M. Pieri) e "La letteratura italiana in Polonia ai tempi di V.I." (K. Zaboklicki).

F.G.

Marzio Pieri. *Caso Verga. Schede per una storia del Verghismo minimamente diversa*. Parma: Zara, 1990 (La Bestia Rara 6). Pp. 163.

Questo *Verga* del Pieri mostra la sua *verve* già nell'ironia dell'avverbio del sottotitolo. "La storia del Verghismo minimamente diversa" è la storia del mito di Verga, perché "questo scrittore fu un mito prima che un classico" (13). Così si esamina qui il Verga della "coscienza collettiva" più che quello a volte diversissimo delle pagine degli accademici. Con riflessioni sulle implicazioni socio-culturali, si indaga quindi sulla percezione dell'opera dello scrittore siciliano e, in particolare, sulla straordinaria fortuna popolare incontrata attraverso gli adattamenti per l'opera e per il cinema. Il volume comprende numerose illustrazioni.

F.G.

Anthony Julian Tamburri. *Of Saltimbanchi and Incendiari. Aldo Palazzeschi and Avant-Gardism in Italy*. Rutherford, Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson UP; London and Toronto: Associated University Presses, 1990. Pp. 229.

Il volume ripercorre la prima fase dell'attività letteraria dello scrittore, legata al Futurismo, in tre capitoli dedicati rispettivamente alla sua poetica (come risulta nei tre manifesti pubblicati su *Lacerba* fra il 1914 e il 1915), agli esperimenti lirici (marcati dal tentativo "to change and deviate from the norm" [67]) e al romanzo *Il codice di Perelà* (contraddistinto, come le poesie, da una "stylistic divergence from the Italian novelistic form of the time" [127]). Nella conclusione l'autore sottolinea l'ambiguità di molte delle composizioni di Palazzeschi, attribuibile "to his *gusto [di] fare una cosa diversa*" (173), che caratterizza anche varie altre opere nelle fasi successive della sua produzione.

A.F.

Eric Haywood and Cormac Ó Cuilleanáin, eds. *Italian Storytellers. Essays on Italian Narrative Literature*. Dublin: Irish Academic Press, 1989. Pp. 301.

Raccoglie i testi di undici conferenze tenute all'University College di Dublino nel 1985 e nel 1986. Vengono indagati vari aspetti della tradizione narrativa in Dante (P. McNair e P. Boitani), in Boccaccio (C. Ó Cuilleanáin), in Ariosto (E. Haywood), nelle fonti italiane di *Romeo and Juliet* (B. Jones), in Manzoni e in alcuni altri romanziere dell'Otto e Novecento (E.N. Girardi), in Verga (D. O'Grady), nel *Nome della rosa* (al quale era stata dedicata una tavola rotonda, con interventi di B. O'Mahony, D. Norris e L. Santoro) e in Calvino (M.L. McLaughlin).

A.F.

Anthony Julian Tamburri, Paolo A. Giordano, Fred L. Gardaphé, eds. *From the Margin. Writings in Italian Americana*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 1990. Pp. 468.

L'ampio volume comprende innanzi tutto lavori originali, spesso inediti, di scrittori Italo-Americani e Italo-Canadesi (Celestino De Iuliis e Vilma Ricci) divisi in tre sezioni: brani in prosa, due brevi opere teatrali e poesie. Una seconda parte è dedicata ad analisi critiche, di problemi generali (R. Viscusi, L. Chiavola Birnbaum e F.L. Gargaphé), di autori particolari (F. Mulas su Pietro Di Donato, P.A. Giordano su Joseph Tusiani, S.J. Patti su John Fante e J.P. Russo su Gilbert Sorrentino) e di cinema (R. Casillo e B. Lawton). Alla fine alcune rapide bibliografie di opere narrative, poesie, lavori critici, riviste e film.

A.F.

# *Biblioteca di Quaderni d'italianistica*

is a monograph series published by the Canadian Society for Italian Studies with the aim of fostering the dissemination of Italian Culture by publishing full-length studies in English, French and Italian on all aspects of Italian Literature, Language, and Pedagogy.

*The Editor invites all Members to submit their Manuscripts for possible Publication in the Series.*

## **Volumes available:**

Julius A. Molinaro, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487-1980* . (\$10.00)

N. Villa, M. Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics/Studi di linguistica applicata italiana*. (\$15.00)

Giovanni Meli, *Don Chisciotte and Sancui Panza*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by G. Vesco. (\$20.00)

Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise and "Leonora, Addio"*, translated, edited and with an Introduction by J. D. Campbell and L. G. Sbrocchi. (\$8.00)

Francesco Loriggio, ed., *Tra due secoli. Il tardo Ottocento e il primo Novecento nella critica italiana dell'ultimo ventennio*. (\$15.00)

A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, eds. *L'enigma Pirandello*. (\$25.00)

Giovanni Meli, *Moral Fables*, a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by W. Ronalds. (\$ 20.00)

Renzo Titone, ed., *On the Bilingual Person*. (\$ 15.00)

G. Colussi Arthur, V. Cecchetto, M. Danesi, eds., *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language*. (\$ 25.00)

J. Picchione, L. Pietropaolo, eds., *Italian Literature in North America: Pedagogical Strategies*. (\$25.00)

Please address all inquiries and orders to:

Leonard G. Sbrocchi, Editor

Dept. of Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

Ottawa, Ont., Canada

K1N 6N5

Tel. (613)-564-5471

## University of Toronto Italian Studies

*Ficino and Renaissance Neoplatonism*, eds. K. Eisenbichler and O. Zorzi Pugliese.

Contains 13 major essays (11 English, 2 French), dealing with the central *topos* in relationship to such major ideas as man, love, the divine, beauty and harmony, not only in the work of Ficino, but in the work of Cavalcanti, Leone Ebreo, Ariosto, Vittoria Colonna, Benivieni, Castiglione and Pico della Mirandola. 202 pages.

ISBN 0-919473-59-8 \$16.00

*Calvino Revisited*, ed. F. Ricci.

A collection of 14 essays (all in English) offering tribute to the man and a broad analysis of his complex poetic vision. 230 pages. Illus.

ISBN 0-919473-71-7 \$16.00

*The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, ed. D. Pietropaolo.

This is a grand collection of 20 essays (16 English, 1 French, 3 Italian) exploring textual segmentation, doubling, improvisation, the Commedia dell'Arte's role in the development of national theatre, and its revival in recent times. 310 pages.

ISBN 0-919473-67-9 \$16.00

*Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, eds. A. Iannucci and K. Eisenbichler.

This substantial collection of essays deals with Petrarch's six triumphs—Love, Chastity, Death, Fame, Time and Eternity—and the important influence they had upon Renaissance allegory, art, pageantry and spectacle. Included are studies of the semiotics of the triumphant procession, sacred and profane prototypes, modes of artistic representation and the triumph as genre. 435 pages. Illus.

ISBN 0-919473-69-5 \$24.00

*Perspectives on Nineteenth-century Italian Novels*, ed. G. Pugliese.

This collection of 13 essays (8 in Italian) offers a number of methodological approaches—historical, philological, semiotic and ideological—to the 19th century novel, with a special concentration on Manzoni and Verga. 182 pages.

ISBN 0-919473-75-X \$16.00

*Lectura Marini*, ed. F. Guardiani.

This important volume presents, for the first time, a canto-by-canto reading of G. B. Marino's *L'Adone*, with contributions by nineteen major scholars. 347 pages (18 essays in Italian, 2 in English).

ISBN 0-919473-64-4 \$20.00

*Donna: Women in Italian Culture*, ed. A. Testaferri.

This collection of twenty-three essays (17 in English, 6 in Italian) deals with the representation of women and the idea of the feminine in the works of Italian writers from Dante to Pirandello, and calls attention to those women writers who have contributed to the formation of Italian culture. Special attention has been given to the position recently attained by women in the postmodern world, both in literature and in Italian political life. 320 pages.

ISBN 0-919473-54-7 \$16.00

To order any of these fine books, write to either of the following:

University of Toronto Italian Studies

Dovehouse Editions Inc.

Department of Italian Studies

32 Glen Avenue

University of Toronto

Ottawa, Canada

Toronto, Canada, M5S 1A1

K1S 2Z7

# Italian Canadiana

*Italian Canadiana*, the official journal of the Centre for Italian Canadian Studies of the Department of Italian Studies, University of Toronto, is devoted to research on cultural and social aspects of the Italian community in Canada. The journal, published annually, includes articles and reviews in English, French and Italian.

*Editor*

Julius A. Molinaro

All subscription enquiries and business correspondence should be addressed to:

Michael Lettieri, Business Manager  
Department of Italian Studies  
Erindale College  
Mississauga, Ontario  
Canada L5L 1C6

#### Subscription Rates:

*Regular*: Cdn. \$10.00      *Institutions*: Cdn. \$13.00  
(Overseas, add \$3.00 for mailing and handling)  
*Sustaining*: Cdn. \$25.00

Please make your cheque or money order payable to *Italian Canadiana*.

All enquiries concerning manuscripts should be sent to:

Julius A. Molinaro  
Centre for Italian Canadian Studies  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Centre for Italian Canadian Studies  
Department of Italian Studies  
University of Toronto

DANTE'S DIVINE COMEDY  
A TELEVISUAL COMMENTARY

Written by Amilcare A. Iannucci

University of Toronto

Using manuscript illuminations and other visual material, the programmes in this video series provide a thematic and structural overview of Dante's great epic poem of sin, purgation, and salvation.

*Now available:*

Vulcan's Net: Passion and Punishment ( <i>Inferno</i> 5)	22 minutes
Dante's Ulysses and the Homeric Tradition ( <i>Inferno</i> 26)	30 minutes

*In preparation:*

Dante's Universe and the Structure of the *Divine Comedy*

The programmes may be rented or purchased with an English or an Italian sound-track.  
For more information, write or call:

Media Centre Distribution  
University of Toronto  
121 St. George Street  
Toronto, Ontario, M5S 1A1  
Tel. (416) 978-6049  
FAX (416) 978-7705

# Our Second Year

## VIA Voices in Italian Americana

*a literary and cultural review*

A semiannual literary and cultural review devoted to the dissemination of information concerning the contributions of and about Italian Americans to the cultural and art worlds of North America. Each issue will be divided into three major sections: creative works, essays, and reviews.

***Voices in Italian Americana*** invites submissions in English. Essays and fiction should not exceed twenty pages, poetry five pages, typewritten and double spaced. All materials must be submitted in duplicate and follow the *MLA Style Manual* (1985). Manuscripts cannot be returned unless accompanied by SASE. All submissions will be reviewed by the editors and two members of the Editorial Board.

### Editors

Anthony J. Tamburri

*Purdue University*

Paolo A. Giordano

*Loyola University Rome Center*

### Review Editor

Fred L. Gardaphe

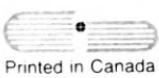
*Columbia College/Chicago*

All editorial communications and subscriptions should be addressed to: Anthony J. Tamburri, Department of Foreign Languages and Literatures, Stanley Coulter Hall, Purdue University, West Lafayette, IN 47907. Tel: 317/494-3827. Fax: 317/494-6609 (On first page of document include: *Tamburri/FLL/4-3839*).

Subscriptions:	Individual	\$15.00
	Institutions	\$22.50
	Foreign	\$25.00 (air mail)







Printed in Canada



COVER: KODDESIGN

ISSN 0226·8043